

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Corso di laurea in

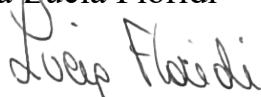
Filologia, Letteratura e Tradizione Classica

***Retelling* Circe: dalla δεινή θεός omerica all'eroina
femminista di Madeline Miller**

Tesi di laurea in

Tradizione e Permanenza dei Classici

Relatrice: Prof.ssa Lucia Floridi



Correlatore: Prof. Daniele Tripaldi

Presentata da: Erika Chianella

Appello

Primo

Anno accademico

2020-2021

Indice

Introduzione	2
Capitolo I. Circe: storia di un mito	5
I.1 Δεινή θεὸς ἀδήεσσα	5
I.2 Κίρκης περικαλλέος εὐνής	9
I.3 Δῖα θεάων	13
I.4 Dalla <i>Potnia theron</i> alla <i>Potnia Kirke</i>	18
I.5 L'interpretazione allegorica	23
I.6 Quando l'archetipo si fa stereotipo	29
I.6.1 Apollonio Rodio	29
I.6.2 Plutarco	38
I.6.3 Virgilio	41
I.6.4 Ovidio	44
I.6.5 Gli autori cristiani	50
Capitolo II. Sfidare l'eredità	54
Capitolo III. Donna non si nasce, lo si diventa	66
III.1 Parenti serpenti	66
III.2 Trick(ster) or treat?	75
III.3 #Balancetonporc	85
III.4 Οὐτίς: Nessuno di speciale	93
III.5 Una madre epica	100
III.6 Affinità elettive	107
III.6.1 Dedalo	107
III.6.2 Pasifae	112
Conclusioni	117
Appendice	118
Bibliografia	121
Ringraziamenti	137

Introduzione

«La re-visione – l’atto di voltarsi indietro, di guardare con occhi nuovi, di penetrare in un testo antico da una nuova direzione critica – è per le donne più che un capitolo di storia culturale un atto di sopravvivenza. [...] Abbiamo bisogno di conoscere la scrittura del passato, e di conoscerla in modo diverso da come l’abbiamo conosciuta finora; e non per tramandare una tradizione, ma per spezzare la sua presa su di noi»

Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence*

E se la mitologia antica ci avesse proposto una versione della storia di Circe che non corrisponde del tutto al vero? Del resto il termine *mythos*, “parola, discorso”, con il tempo si specializza nel senso di “storia, narrazione”, ma anche “leggenda, racconto favoloso e fantastico”, che non pertiene alla sfera della verità. Per di più, poiché il racconto mitico, espressione di una cultura che conserva ben poche voci femminili, è prodotto di una fantasia e di una prospettiva esclusivamente maschili, accogliere l’invito di Adrienne Rich non solo è lecito, ma necessario. Nel presente lavoro, dopo una prima parte dedicata a un riesame delle testimonianze antiche, che ha consentito di recuperare la complessità di un personaggio spesso appiattito dall’interpretazione vulgata, ci si soffermerà su una riscrittura contemporanea: *Circe* di Madeline Miller. Il romanzo è un significativo esempio di *retelling* del mito classico: l’autrice, nell’attualizzazione della figura di Circe, recupera e sviluppa una serie di nodi problematici della vicenda che, narrata dal punto di vista femminile, produce risultati nuovi e inattesi.

Benché la storia di Circe affondi le sue radici in un passato preistorico di molto precedente a Omero, quando i contorni della sua figura si confondono con quelli della *Potnia theron* mediterranea, la cultura moderna la lega inscindibilmente all’*Odissea*, dove il personaggio fa la sua prima comparsa letteraria. La vicenda è ben nota: nel corso delle peripezie della navigazione, Odisseo, rimasto con una sola nave e un drappello di uomini, giunge sull’isola di Eea, patria della figlia di Helios, la terribile dea Circe. La cortese accoglienza riservata ai marinai fa sperare in una sosta rigenerante ma, ben presto, il soggiorno sull’isola si trasforma in un incubo: facendo uso di un φάρμακον e di un tocco di bacchetta, la padrona di casa trasforma i suoi ospiti in maiali. Solo l’intervento di Odisseo, rimasto sulla spiaggia a sorvegliare la nave, permette una risoluzione positiva della vicenda: le ostilità si annullano nella condivisione del letto e nella proposta di amplesso da parte di una dea ieratica, ma non abbastanza da resistere al fascino dell’eroe. Il fatto che, da questo momento, Circe divenga un’aiutante sollecita, nonché una chiave di volta per il viaggio di ritorno a Itaca, suscita scarso interesse negli autori successivi: tutti sorvoleranno su questa parte dell’episodio, insistendo, piuttosto,

sulla caratterizzazione negativa del personaggio. A condizionare totalmente la percezione della figura, infatti, sarà l'insistenza dei testimoni antichi su due aspetti dell'episodio: l'*allure* erotica della protagonista e le sue competenze farmacologiche. Gli allegoristi di V secolo a.C., sia che propongano una lettura moralizzante – rendendo Circe simbolo di *hedoné* e ipostasi del piacere sensuale che si oppone alla ragione –, sia una lettura razionalizzante – che riduce la dea a rappresentazione poetica di un'esotica prostituta –, ottengono il medesimo e, poco lusinghiero, risultato: trasformare la dea in uno stereotipo di dominanza e soggezione sessuale. Quest'interpretazione, fatta eccezione per Plutarco, riscuote immediato e duraturo successo tantoché, avere parte nella mitologia italica come prolifica madre di eroi fondatori di genealogie e città tirreniche, non varrà a Circe la simpatia di alcun autore; il suo fascino rovinoso sarà una costante anche nella poesia latina. Ovidio, ad esempio, specializzando la sua magia in senso erotico, farà della dea di Aiaie un'amante frustrata che si serve dei propri filtri per punire gli amanti che la rifiutano. Neppure negli autori cristiani c'è traccia di misericordia: la *maga famosissima* diviene addirittura un demone pericoloso.

Questa tradizione, frutto di uno sguardo esclusivamente maschile sulla vicenda e dunque viziato da pregiudizi misogini, rimane incontestata fino al XIX e XX secolo, quando autrici come Augusta Webster o Margaret Atwood iniziano a prendere parte alla storia della ricezione del mito di Circe. Le loro riscritture assumono una linea di sviluppo tutta nuova: calandosi per la prima volta nei panni della dea e non dell'eroe, rendono Circe soggetto della vicenda, che propone la sua inedita versione della storia.

Madeline Miller, erede di questi esercizi di immaginazione al femminile, si inserisce in quella che, a tutti gli effetti, diverrà una tendenza culturale a partire dagli anni Settanta del secolo scorso: l'appropriazione femminista del mito classico a scopi revisionistici. Quest'operazione, conosciuta anche come *mythmaking*, si fonda sulla problematizzazione dell'androcentrismo del canone letterario antico: poiché i racconti mitici incarnano e riflettono gli stereotipi patriarcali della fantasia maschile che li ha prodotti, rivelare, esaminare e criticare l'impossibilità del punto di vista femminile è il primo passo per affermarlo. Così le autrici, recuperando le storie delle donne dell'Antichità classica, le riplasmano, proponendo una narrazione alternativa che dia voce alle figure femminili, normalmente sessualizzate o ridotte al silenzio. Alterare la finalità enunciativa del mito, allora, diviene, oltre che un atto di antiautoritarismo, un mezzo di ridefinizione di noi stessi e della nostra cultura: l'obiettivo, cioè, non è solo la reintroduzione delle figure femminili nel discorso storico-mitologico, ma la loro ricostruzione in quanto soggetti, la loro valorizzazione in quanto categoria esistente, compresa e inserita nella società. Allora come ora.

In questo scenario, la scelta dell'autrice americana non è casuale né imputabile al solo successo di pubblico, che ha reso i suoi romanzi dei veri e propri casi editoriali: a mio avviso, Madeline Miller

incarna il delicato e prezioso ruolo di anello di congiunzione tra i *Reception studies* e la Filologia; il romanzo, frutto di ricerche specifiche e di una solida conoscenza delle fonti antiche, si realizza come perfetto connubio tra tradizione e ricezione. Rifiutando di ridurre il ruolo di Circe a semplice cammeo nella storia di Odisseo, la scrittrice americana si interroga su quegli aspetti della vita del personaggio tradizionalmente non menzionati dagli autori antichi e, dotando la protagonista di una voce autenticamente umana, trasforma l'esperienza della dea in quella di una qualsiasi donna che esibisce il proprio potere in un mondo che fatica a riconoscerglielo.

In base a queste premesse, mi è sembrato funzionale suddividere il presente lavoro in tre capitoli: il primo di essi è dedicato alle riscritture antiche del mito di Circe, "colpevoli" di aver delineato una fisionomia del personaggio viziata da stereotipi di genere, ma meritevoli di averne assicurato la longevità; il secondo, concepito come una sorta di capitolo-ponte, contestualizza la proposta di Miller nel panorama letterario in cui si inserisce; il terzo capitolo, infine, è totalmente dedicato all'analisi del romanzo. Preso atto di una dichiarazione di intenti apertamente femminista da parte della scrittrice, i temi e i personaggi sono stati esaminati in una duplice ottica, attenta a coniugare una riflessione sulle fonti classiche con il progetto revisionista dell'autrice: cercando un confronto costante con il mondo antico, si è voluta proporre un'interpretazione del romanzo sensibile al sistema di genere riprodotto nel mito, che mirasse a evidenziare non solo le dinamiche di potere sostanziali alla crescita di Circe come donna e come figura letteraria, ma anche quelle strategie narrative messe in atto per ribaltare o decostruire questi penalizzanti rapporti di forza.

In appendice, il lettore troverà l'intervista che Marinella Magrì, traduttrice di *Circe* dall'inglese americano, mi ha rilasciato. Attraverso le sue dichiarazioni è stato possibile mettere meglio a fuoco aspetti più tecnici della riscrittura; in particolare, lo stile, la cui natura ibrida rispecchia l'evoluzione del personaggio. Infatti, l'emergere di un doppio registro linguistico, nella prima parte del romanzo aulico ed epico, poi più colorito e diretto, riflette il graduale mutamento attraverso cui la protagonista sembra radicarsi nel mondo terrestre: ne risulta un linguaggio che si configura, per stessa ammissione della traduttrice, «un misto di realtà e favola». Come ogni *mythos* vuole, del resto.

Capitolo I

Circe: storia di un mito

«La mitologia, come la testa recisa di Orfeo, continua a cantare anche dopo la sua morte, anche a lunga distanza dal tempo della sua morte»¹.

Questa nota affermazione di Károly Kerényi sembra particolarmente calzante quando si voglia parlare di un mito longevo come quello di Circe: la fortuna millenaria di cui esso ha goduto nell'arte e nella letteratura occidentali, costante nei secoli dall'Antichità ai giorni nostri, fa di lei un personaggio unanimemente riconosciuto come archetipico. Infatti, la vicenda della “dea dalla voce umana”, così ce la presenta Omero, ha prodotto una tale «catena di rappresentazioni culturali, una collana di testi – riscritture o interpretazioni – collegati tra loro da rapporti di imitazione, riuso, esegesi [...] che dovremmo perciò, a rigore, parlare di ‘miti’ o di ‘tradizioni mitiche’ di Circe, al plurale»². Questa molteplicità di varianti, paradossalmente, non lascia spazio alle sfumature e grava questo affascinante personaggio dell'uniformità di un giudizio impietoso: il suo nome evoca l'epiteto di maga, la sua figura quello di misteriosa *femme fatale*. Il *fil rouge* che lega ciascuna di queste rappresentazioni cui si deve la consacrazione di Circe all'immaginario comune è l'idea di una femminilità ingannevole e trasgressiva, di un erotismo soggiogante e pericoloso.

Comprendere una siffatta tradizione rende necessario ripercorrerne le tappe evolutive che, attraverso selezioni e reinterpretazioni del materiale mitico, hanno condotto all'astrazione simbolica del personaggio; infatti, seppur spesso “colpevoli” di una manipolazione dei dati testuali, sono proprio le riscritture ad aver assicurato e rinnovato la vitalità del mito. I prossimi paragrafi, dunque, saranno dedicati allo studio e all'analisi di questo repertorio, prendendo le mosse dal libro X dell'*Odissea*, non soltanto perché Circe vi compare per la prima volta, ma perché, pur nella complessità del personaggio, si mostra non essendo ancora ciò per cui viene ricordata, né maga né *femme fatale*.

I.1 Δεινή θεὸς αὐδήεσσα

Sono 590 i versi (*Od.* X 135-574; XII 1-150) attraverso i quali Omero ci fa conoscere Circe: si tratta dell'episodio più lungo nella sequenza di peripezie che Odisseo si trova ad affrontare e che racconta presso la corte dei Feaci. L'eroe e i compagni, reduci dal disastroso scontro con i Lestrigoni, fiaccati dalla perdita del resto delle navi, approdano sull'isola di Eèa, regno di Circe «dai riccioli belli,

¹ Jung-Kerenyi 1983⁴, 17.

² Bettini-Franco 2010, 88.

dea tremenda con voce umana, sorella germana di Aiete pericoloso: erano nati entrambi dal Sole che dà luce ai mortali e da Perse, la madre, che Oceano ebbe per figlia» (*Od.* X 136-139)³. Ovviamente, si tratta di un'anticipazione che Odisseo fornisce a un uditorio ben preparato, a cui il nome della dea e del fratello non dovevano essere ignoti: anche Esiodo, nella sua *Teogonia*, conferma la genealogia titanica di Circe, e allunga i rami dello stemma familiare fino a ricordare Medea, figlia di Aiete e nipote della nostra dea⁴. Citare i suoi pericolosi legami di parentela non è un dettaglio di poco conto, perché prepara il pubblico ad aspettarsi qualsiasi cosa da una dea che pochi versi prima è stata definita δολόεσσα 'insidiosa' (*Od.* IX 32): del resto, buon sangue non mente.

Il nome dell'isola e di colei che la abita sono informazioni preziose di cui può godere soltanto il pubblico; infatti, prima che Odisseo e i compagni ne vengano a conoscenza, trascorrono tre giorni di totale scoramento in cui gli uomini rimangono accampati sulla spiaggia⁵. Solo all'alba del terzo giorno, armatosi di lancia e coltello, Odisseo decide di allontanarsi dalla nave e lanciarsi all'esplorazione del luogo. Nota del fumo rossastro tra la boscaglia ma reputa che prima di recarsi in avanscoperta, i compagni abbiano bisogno di rifocillarsi con un lauto pasto. Grazie all'intervento divino, questo sopraggiunge senza difficoltà: un grande cervo compare sul sentiero⁶, il banchetto è servito. La sazietà e il riposo non allontanano però la disperazione quando Odisseo, divisi i compagni in due squadre ed estratta a sorte quella capitanata da Euriloco, dà loro ordine di addentrarsi nel bosco per raccogliere informazioni sulla natura del fumo. Da questo momento, Odisseo racconta quanto gli verrà riferito dai suoi uomini. L'isola è abitata e nell'entroterra boscoso, in un luogo protetto, si ergono τετυγμένα δώματα Κίρκης / ξεστοῖσιν λάεσσι «le case di Circe, costruite con pietre squadrate» (*Od.* X 210-211): il dettaglio relativo alla tipologia costruttiva non passa inosservato. Il palazzo che gli uomini si trovano davanti agli occhi mostra una raffinatezza edilizia che gli autori successivi a Omero eclisseranno⁷: le pietre levigate e perfettamente tagliate fanno immaginare un lavoro di cesellatura che non si riscontra altrove nell'*Odissea* e che si addice al palazzo di un dio o di un re. La maestosità e, contemporaneamente, l'effetto sinistro che si fondono nell'edificio, sono una delle

³ Le traduzioni dell'*Odissea* sono di A. Privitera, in Heubeck 1988: ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα, / αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἴηταιο / ἄμφω δ' ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου Ἥλιου / μητρός τ' ἐκ Πέρσης, τὴν Ὠκεανὸς τέκε παῖδα.

⁴ Le traduzioni della *Teogonia* sono di G. Ricciardelli, in Ricciardelli 2018, 956-962: Ἡελίω δ' ἀκάμαντι τέκε κλυτὸς Ὀκεανίη / Περσηὶς Κίρκην τε καὶ Αἴητην βασιλῆα. / Αἰήτης δ' υἱὸς φαεσιμβρότου Ἥλιου / κούρην Ὀκεανοῦ τελέεντος ποταμοῦ / γῆμε θεῶν βουλῆσιν, Ἴδουίαν καλλιπάρηον / ἧ δὴ οἱ Μήδειαν εὖσφυρον ἐν φιλότῃ / γείναθ' ὑποδηθεῖσα διὰ χρυσοῦν Ἀφροδίτην. «Al Sole instancabile l'illustre Oceanina Perseis partorì Circe e il re Eeta. Eeta, figlio del Sole che dà la luce ai mortali, la figlia di Oceano fiume perfetto sposò, per volere degli dèi, Iduia dalle belle guance; e questa a lui Medea dalle caviglie leggiadre in amore generò, conquistata grazie all'aurea Afrodite».

⁵ Irene De Jong pone l'attenzione sull'insolito stato d'animo dei compagni: «Though it exhibits the same structure as the earlier adventures, the atmosphere of this episode is decidedly different. Because of the traumatic experiences of the recent past, especially the meeting with the cannibalistic Laestrygonians and the Cyclops (recalled in 199–200), the Greeks are dispirited» (De Jong 2001, 255).

⁶ L'animale viene definito in greco δεινοῖο πελώρου 'bestia assai grande' (*Od.* X 168), anticipando e preparando il lettore alle fiere che circondano il palazzo di Circe, appellate con lo stesso sostantivo. Cf. De Jong 2001, 257.

⁷ Virgilio sminuisce la precisione descrittiva, limitandosi all'espressione *tectis superbis*. Cf. Verg. *Aen.* VII 12.

modalità attraverso cui, pur attribuendole delle sfumature umane, Omero ricorda al suo pubblico l'autenticità di Circe come dea: ogni elemento contribuisce a esaltare il suo statuto divino e il suo modo di vivere in accordo con esso⁸. La meraviglia per la sontuosità del palazzo lascia presto spazio alla paura: il prato circostante è popolato di bestie per natura feroci, lupi montani e leoni, rese sorprendentemente mansuete dalla dea per mezzo di κακὰ φάρμακα 'filtri maligni' (*Od.* X 213). Benché il termine φάρμακον non abbia una specializzazione in senso magico, è tuttavia ambiguo in quanto indica un farmaco curativo o dannoso, un'erba terapeutica o velenosa, una droga, un antidoto e contemporaneamente una pozione⁹. Pur non venendo mai definita 'maga' da Omero, questo elemento è presago delle pericolose abilità di Circe¹⁰.

Il manipolo di uomini indugia di fronte alle porte, incuriosito e affascinato da una voce femminile che canta in modo perfetto, modulata durante il lavoro al telaio: Polite, che prende parola, non sa dire se si tratti di una dea o di una donna – ἦ θεὸς ἢ ἐ γυνή – ma, gridando, gli uomini si palesano.

La voce di Circe è un tratto distintivo del personaggio su cui Omero insiste nel corso dell'episodio. Già al v. 136, nella presentazione iniziale, l'aveva definita αὐδήεσσα: si tratta di un derivato di αὐδή, sostantivo che indica il parlare umano e che compare quattro volte nell'*Odissea*, tre volte riferito a Circe e una a Calipso¹¹. Nella convenzione epica, di nessun'altra divinità si specifica l'abilità di parlare la lingua degli uomini e questo ha suscitato la curiosità di commentatori antichi e moderni. Alla luce della seconda parte dell'episodio omerico in cui Circe diviene per Odisseo una preziosa aiutante, svelandogli il viaggio nell'Ade che lo attende e fornendogli gli strumenti che gli garantiranno di farne ritorno, Nagler ha interpretato l'epiteto in senso profetico: parafrasando, l'espressione invocherebbe l'abilità salvifica della dea di riportare verità del mondo mantico e di indicare all'eroe, in tal modo, la strada di ritorno alla luce e alla vita¹². Tuttavia, tale interpretazione stride con un altro dato: Calipso, alla quale pure spetta la denominazione di θεὸς αὐδήεσσα, non svolge alcuna funzione profetica. Yarnall pone allora l'attenzione su un altro elemento: anche Euriloco si sofferma sulla voce della dea al v. 253, descrivendola come λίγα 'soave' ma anche 'squillante'; lo stesso attributo era stato usato per designare Demodoco, l'aedo della corte feacia, il cui canto aveva portato Odisseo alle lacrime. La studiosa attribuisce a Circe la stessa capacità di

⁸ Yarnall 1994, 10ss.

⁹ Cf. Chantraine, *DELG*, s.v. φάρμακον; R. Beekes, *Etymological dictionary of Greek*, 2010, *ibidem*.

¹⁰ Franco, nell'ottica di un'interpretazione storica, ritiene che sia persino anacronistico parlare di Circe come di una maga: il termine *magos* compare in Grecia soltanto nel V secolo a.C. a indicare una speciale confraternita di sacerdoti persiani esperti di saperi esotici (riti di purificazione, divinazione, interpretazione dei sogni), professionisti che offrivano prestazioni in cambio di denaro. Ai tempi della composizione dei poemi omerici non esisteva una categoria di maghi intesi come liberi professionisti di un sapere alternativo, proprio perché la magia non si era ancora delineata come disciplina specialistica alternativa a medicina e religione. Cf. Bettini-Franco 2010, 227ss.

¹¹ Cf. per Circe, *Od.* X 136; XI 8; XII 150; per Calipso, *Od.* XII 449.

¹² Nagler 1996, 141-161.

risultare emotivamente penetrante, sostenendo che si tratti di un'ulteriore modalità con cui Omero ne sta sottolineando lo statuto inusuale, la natura ibrida e ambigua ma dalle sfumature sinceramente umane¹³.

La questione può dirsi felicemente riassunta nelle parole di Cristiana Franco: «L'epiteto *audéessa*, in una sorta di ossimoro con il precedente *theà*, delinerebbe dunque uno statuto speciale per Circe e Calipso, divinità non olimpiche, immortali e potenti, ma dotate di una natura tale da consentire loro di entrare in contatto diretto con l'umanità senza con ciò distruggerne necessariamente le limitate facoltà sensoriali e cognitive. Queste dee possono avere rapporti sessuali con gli uomini senza mutare aspetto e, quando hanno qualcosa da rivelare, lo fanno con fraseggio umano»¹⁴.

Giunge la padrona di casa ad accoglierli, li invita a entrare e, in conformità con le norme dell'ospitalità, offre loro una bevanda a base di formaggio, farina d'orzo e miele a cui aggiunge, però, *φάρμακα λύγρ'* «farmaci funesti» (*Od. X 236*) che inducono l'oblio del ritorno e della patria¹⁵. Basta un tocco di *ράβδος* 'bacchetta' a innescare la metamorfosi: gli *hetairoi* vengono trasformati in maiali. Assumono in tutto l'aspetto suino – nel muso, nelle setole, nella voce e nell'intero corpo – ma non nel *voûç*: la mente rimane salda, ed è per questo che piangono mentre vengono chiusi nel porcile¹⁶.

Ancora una volta Odisseo parla guardando in retrospettiva i fatti: apprenderà della metamorfosi subita dai suoi uomini soltanto dopo aver incontrato Hermes. Ciò che invece viene a sapere in un primo momento è quanto narrato da Euriloco, l'unico degli *hetairoi* scampato alla metamorfosi: questo, insospettito e intimorito da un possibile inganno, non era entrato nella dimora della dea insieme ai compagni. Dopo una lunga attesa all'esterno, non vedendo il gruppo fare ritorno e temendo il peggio, era corso indietro verso la spiaggia per lanciare l'allarme e, tra i singhiozzi, aveva ricordato quanto

¹³ Yarnall 1994, 11.

¹⁴ Bettini-Franco 2010, 148. La studiosa specifica un ulteriore dettaglio legato alla vocalità: il canto avviene al telaio. In età arcaica, l'abilità nel lavoro al fuso e al telaio abbinati alla grazia nel canto, erano considerate attività tradizionali e precipue di ragazze di buona famiglia; in questo senso, Circe sarebbe connotata come attraente *parthenos*. Per di più, tutte le «cantatrici» prototipiche, inclusa Calipso, Scilla e le Sirene, sono *parthenoi*. Anche per Nagler il lavoro al telaio di Circe e Calipso è connesso con il canto, ma come espressione di potere e della loro identità demoniaca, come corrispettivo del loro letto. Invece, il telaio della più famosa tra le tessitrici, Penelope, sarebbe usato in senso più metaforico: connesso con l'idea indoeuropea di creazione, poetica e in senso proprio, esprimerebbe un'attività primordiale nonché una valorizzazione del significato economico che il lavoro femminile al telaio rivestirebbe nell'*oikos*. Cf. Nagler 1996, 152ss.

¹⁵ Il preparato è un altro degli elementi attraverso cui si esplica il *dolos* della dea, che rende pericolosa una bevanda dagli effetti notoriamente benefici. Infatti, a quanto ci dice Aristotele, il ciceone (con tale nome era conosciuto) aveva delle proprietà antidotiche contro l'ubriachezza, dovute soprattutto alle proprietà curative del vino di Pramno con cui veniva impastato. Nell'episodio omerico il consumo di questo preparato subisce un'inversione: non induce più la temperanza ma, mescolato ai potenti filtri della dea, arreca un'alterazione dello stato di coscienza. Questa destrutturazione delle regole alimentari si era già innescata nell'inosservanza della norma di lavarsi prima di sedersi a banchetto e si concluderà con la degradazione del pasto – che consta di ghiande e corniole – a cui gli *hetairoi* prenderanno parte come maiali. Cf. Cerchiai 2007, 133-144.

¹⁶ Apparentemente, il fatto che i compagni conservino il *voûç* sembrerebbe entrare in contraddizione con la perdita di memoria di cui si fa menzione al v. 236. Tuttavia, ciò che qui Omero sembrerebbe intendere con *voûç* è la consapevolezza della metamorfosi, la coscienza della propria umanità intrappolata in un corpo ferino. Processo esattamente opposto coinvolgerebbe invece i leoni e i lupi mansueti all'ingresso del palazzo: questi mantengono il proprio aspetto animale ma perdono il carattere loro proprio. Cf. De Jong 2001, 258.

l'uditorio ha già appreso: l'arrivo presso la dimora sontuosa, il canto armonioso della padrona di casa che lavora al telaio, la decisione di entrare, il mancato ritorno degli uomini. Altro non sa.

I.2 Κίρκης περικαλλέος εὐνής

Abbandonare i compagni al proprio destino, non è scelta degna di un capo. Soprattutto se il capo è il *polymetis* Odisseo, per cui rimanere inerme non è contemplato: non accoglie il consiglio di fuga di Euriloco ma, al contrario, armatosi di arco e di spada¹⁷, si addentra nel bosco alla ricerca dei suoi. Proprio quando sta per giungere al palazzo della dea, gli si fa incontro il dio Hermes che, oltre a raccontargli quanto avvenuto ai suoi compagni, lo avvisa dei pericoli che lo attendono:

Πάντα δέ τοι ἐρέω ὀλοφώϊα δήνεα Κίρκης.
Τεύξει τοι κυκεῶ, βαλέει δ' ἐν φάρμακα σίτῳ· 290
ἀλλ' οὐδ' ὧς θέλξει σε δυνήσεται· οὐ γὰρ ἐάσει
φάρμακον ἐσθλόν, ὃ τοι δώσω, ἐρέω δὲ ἕκαστα.
ὀπότε κεν Κίρκη σ' ἐλάση περιμήκει ῥάβδῳ,
δὴ τότε σὺ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
Κίρκη ἐπαΐξει ὧς τε κτάμεναι μενεαίνων. 295
ἢ δέ σ' ὑποδδείσασα κελήσεται εὐνηθῆναι·
ἔνθα σὺ μηκέτ' ἔπειτ' ἀπανήνασθαι θεοῦ εὐνήν,
ὄφρα κέ τοι λύση θ' ἐτάρους αὐτόν τε κομίσση·
ἀλλὰ κέλεσθαί μιν μακάρων μέγαν ὄρκον ὁμόσσαι
μή τί τοι αὐτῷ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο, 300
μή σ' ἀπογυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήγορα θήη.

«Tutte le astuzie di Circe funesta ti svelerò.
Farà per te un beverone, getterà nel cibo dei farmaci,
ma neppure così ti potrà stregare: lo impedirà
il benefico farmaco che ti darò, e ti svelerò ogni cosa.
Quando Circe ti colpirà con una lunghissima verga,
tu allora, tratta l'aguzza spada lungo la coscia,
assali Circe, come fossi bramoso di ucciderla;

¹⁷ Il dettaglio della spada non è casuale ma prepara allo scontro con Circe e all'uso che Odisseo farà dell'arma in quell'occasione. Cf. De Jong 2001, 259.

lei impaurita ti inviterà a coricarti;
tu non rifiutare, né allora né dopo, il letto della dea,
perché i compagni ti liberi e aiuti anche te.
Ma imponile di giurare il gran giuramento dei beati,
che non ti ordirà nessun altro malanno:
che appena nudo non ti faccia vile e impotente».

(*Od.* X 289-301)

Hermes, tuttavia, non si limita ai soli avvertimenti ma fornisce a Odisseo quanto di più prezioso: un antidoto capace di neutralizzare i φάρμακα della dea. Si tratta di un'erba dalla radice nera e il fiore bianco, conosciuta con il nome di μῶλυ, difficile da cogliere per le creature mortali ma non per un dio: questa pianta prodigiosa lo salverà dall'oblio indotto dal ciceone stregato e impedirà la metamorfosi suina.

L'interpretazione dell'*epos* omerico come «enciclopedia tribale», come libro di cultura in cui poter ritrovare l'intera sapienza del mondo, ha spinto molti studiosi a intavolare una discussione di botanica omerica nel tentativo di trovare un referente reale per il μῶλυ di cui il poeta fa menzione¹⁸. La prima volta in cui il μῶλυ viene identificato come una pianta della flora greca è nell'*Historia Plantarum* di Teofrasto¹⁹ dove l'autore, riportando l'opinione dei *rizotomoi* e dei *pharmakopolai* antichi, la associa a una pianta a radice bulbacea, una sorta di aglio dai poteri curativi, che sarebbe cresciuta a Feneo e sul monte Cillene, non a caso patria del dio Hermes. Se sia stato il culto di Hermes in quest'area a causare l'equazione di questa pianta con il μῶλυ omerico o se, al contrario, il μῶλυ fosse davvero legato in origine al culto del dio non possiamo saperlo; molto probabilmente si tratta solo di un tentativo di enfatizzare le proprietà della pianta cillenica. Anche il mito contribuisce a porre enfasi sulle potenzialità farmacologiche del vegetale: Tolomeo Cheno racconta che il prezioso antidoto fornito da Hermes era un'erba autoctona dell'isola di Circe, nata dal sangue del gigante Pikoloos²⁰. Quest'ultimo, nel tentativo di sedurre e aggredire la dea, era stato ucciso da Helios, giunto sull'isola in soccorso della figlia. Il sangue di Pikoloos caduto per la prima volta sulla terra di Aiaie, fa sbocciare il μῶλυ che riflette in ogni sua caratteristica le peculiarità dello scontro: la radice nera evoca il sangue, il fiore bianco la luminosità del Sole soccorritore. Anche il nome della pianta sarebbe riflesso della storia: in greco μῶλος significa 'sforzo' a ricordo di una vittoria, ma soprattutto di una tanto difficile battaglia.

¹⁸ Per un sintetico riassunto del problema cf. la voce "Moly" di Steier 1933.

¹⁹ Thphr. *HP* IX 15,7.

²⁰ Tolomeo Cheno in *Mythographi Graeci*, 190 Westermann [= Fozio, *Bibliotheca*, 190].

La spiegazione mitologica non soddisfa: dal tempo dei medici ippocratici fino alla comparsa degli erbari scientifici di età umanistica, da Dioscoride – che pensa a una specie di ruta – a Linneo, ciascuno studioso avanza delle proposte per risolvere l’enigma farmacologico. Inutilmente. Infatti, come scrive efficacemente Franco «nell’immaginare la scena Omero avrà pure avuto come paradigma di riferimento vere e proprie pratiche farmacologiche molto note al suo tempo, ma non era chiaramente interessato a descrivere i φάρμακα di cui i due dèi si servono, né le modalità della loro assunzione»²¹. In effetti, Hermes non specifica che uso preciso Odisseo ne debba fare, né ci viene detto quando l’eroe ingerisce la pianta che però, curiosamente, cresce ai piedi del dio messaggero. Per Karsai è evidente che la risposta all’annosa *quaestio* vada cercata altrove: l’allusione al μῶλυ non è altro che un esempio di ironia omerica; il ritrovamento di una pianta tanto preziosa da parte di Hermes è così casuale da indurre a pensare che questa non giochi alcun ruolo nella vittoria di Odisseo su Circe e che, perciò, non valga la pena spendersi in ricerche farmacologiche²². Filologi ed esperti di botanica possono finalmente darsi pace, limitandosi ad accogliere la spiegazione etimologica che, connettendo la denominazione della pianta al verbo μωλύειν ‘neutralizzare’, ne farebbe genericamente un antidoto²³. Hermes, assolto il suo compito, si ritira sull’Olimpo, lasciando Odisseo consapevole di ciò che lo attende e, per questo, in preda al batticuore. Giunge alle porte del palazzo, – questa volta il poeta non indugia sulla descrizione delle belve scodinzolanti, del canto melodioso o del lavoro al telaio –, e palesa la propria presenza; una volta aperte le porte, viene accolto dalla dea la quale, quasi ritualmente, ripete le stesse azioni riservate in precedenza ai suoi compagni: lo conduce a sedere su di un trono prezioso e gli offre in una tazza d’oro il miscuglio in cui ha infuso il veleno, invitandolo a bere. Grande è la sorpresa di Circe quando, colpito con la bacchetta e pronunciata la formula ἔρχεο νῦν συφεόνδε, μετ’ ἄλλων λέξο ἑταίρων «Va’ ora al porcile, stenditi con gli altri compagni» (*Od.* X 320), Odisseo sembra immune al suo incantesimo: non solo l’ospite non subisce alcuna trasformazione ma, sguainata la spada, la aggredisce come per ucciderla. La dea, urlando spaventata, gli si getta ai piedi abbracciandogli le ginocchia – tipico gesto di resa – e tra i singhiozzi gli chiede chi sia e da dove venga. I commentatori hanno notato che l’identificazione dell’ospite avviene in una modalità diversa rispetto a quella standard: normalmente la domanda sul nome e la provenienza è posta altrove, subito dopo l’accoglienza dello straniero. In questo caso, la richiesta di presentazione arriva solo in un secondo momento, quando Circe vede fallire tutti i suoi tentativi d’inganno, e, per giunta, la risposta non è necessaria: la dea, riportando alla mente un’antica predizione di Hermes, sa già chi si trova di fronte²⁴:

²¹ Bettini-Franco 2010, 40.

²² Karsai 2000, 192.

²³ Cf. LSJ⁹ 1158 s.v. μωλύω.

²⁴ Cf. Heubeck 1988, 242 e Jong 2001, 262.

ἦ σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος, ὄν τέ μοι αἰεὶ 330
φάσκεν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις Ἀργεῖφόντης,
ἐκ Τροίης ἀνιόντα θοῆ σὺν νηϊ̄ μελαίνῃ.

«Certo Odisseo tu sei, il multiforme, che sempre
l'Arghifonte dall'aurea verga mi diceva sarebbe arrivato,
venendo da Troia con la nera nave veloce».

(*Od.* X 330-332)

Le profezie di Hermes, tanto per Circe quanto per Odisseo, si rivelano veritiere: la dea invita l'eroe a giacere con lei e Odisseo accetta, ma soltanto dopo aver chiesto quanto suggeritogli dal dio:

Οὐδ' ἂν ἐγὼ γ' ἐθέλοιμι τεῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς,
εἰ μή μοι τλαίης γε, θεά, μέγαν ὄρκον ὁμόσσαι
μή τί μοι αὐτῷ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο.

«Sul tuo letto io non voglio salire,
se non acconsenti a giurarmi, o dea, il gran giuramento
che non mediti un'altra azione cattiva a mio danno».

(*Od.* X 342-344)

La dea acconsente: si consuma l'amplesso. La scena, pudicamente riassunta nell'espressione καὶ τότε ἐγὼ Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνῆς «salii sul bellissimo letto di Circe»²⁵ (*Od.* X 347) è seguita da una parentesi domestica in cui le ancelle della dea, ninfe dei fiumi e dei boschi, si affaccendano nell'ornare i troni di drappi, preparare le mense e mescere il vino, scaldare l'acqua per il bagno²⁶: il tutto viene preparato per l'ospite che, come da consuetudine, viene lavato, unto di olio e vestito di

²⁵ Si tratta di una metonimia per indicare il rapporto sessuale. Infatti, l'utilizzo del termine εὐνή come modulo sostitutivo è idiomatico e radicato: sebbene Omero descriva ogni aspetto della vita quotidiana, mostra invece una certa inibizione nei confronti dell'attività sessuale, di cui non si incontrano mai descrizioni dettagliate. Il ricorso a perifrasi o eufemismi erotici, dunque, è funzionale a evitare parole sconvenienti e a distogliere l'attenzione del lettore dal contenuto esplicito degli argomenti. Sull'uso dell'eufemismo nella lingua greca cf. Caroli 2017 (sull'uso eufemistico di εὐνή cf., in particolare, X 2, 5, 6).

²⁶ Jong legge questa scena come un tentativo da parte di Odisseo di distogliere l'attenzione dall'atto sessuale con Circe visto che già nel narrare la sua permanenza presso l'isola di Calipso, l'eroe aveva omesso la relazione sessuale che lo legava a lei. In questo caso, considerando che si tratta di una delle prescrizioni di Hermes, l'amplesso non può essere taciuto completamente ma Odisseo tenta di minimizzarlo. Il suo obiettivo, insomma, sarebbe quello di impressionare il pubblico maschile presso la corte feacia, dimostrandosi come un marito fedele che ha nostalgia del proprio *oikos*. Cf. Jong 2001, 262.

abiti puliti prima di prender parte al banchetto. Ma Odisseo, angosciato dalla sorte dei compagni, non può mangiare quanto gli viene offerto e, alla domanda della dea che ha notato la sua inappetenza e che lo rassicura di non dover temere altro inganno, risponde così:

ὦ Κίρκη, τίς γάρ κεν ἀνὴρ, ὃς ἐναΐσιμος εἶη,
πρὶν τλαίῃ πάσσασθαι ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος,
πρὶν λύσασθ' ἐτάρους καὶ ἐν ὀφθαλμοῖσιν ιδέσθαι; 385
ἀλλ' εἰ δὴ πρόφρασσα πιεῖν φαγέμεν τε κελεύεις,
λύσον, ἴν' ὀφθαλμοῖσιν ἴδω ἐρίηρας ἐταίρους.

«Circe, quale uomo che sia anche giusto,
vorrebbe saziarsi di cibo e bevanda, prima d'aver liberato
e aver veduto i compagni davanti ai suoi occhi?
Se vuoi veramente che beva e che mangi,
scioglili, perché coi miei occhi veda i fedeli compagni».

(*Od.* X 383-387)

I.3 Δῖα θεάων

L'azione risolutiva di Circe non si fa attendere. La dea, armata di bacchetta, si dirige solerte all'esterno del palazzo e, aperte le porte del porcile, spinge fuori i maiali. Accostandosi ad essi, li cosparge a uno a uno con un altro φάρμακον dall'effetto subitaneo: le setole suine cadono e, d'un tratto, quei maiali da ingrasso di nove anni di età riacquistano aspetto umano. Anzi, sono persino più giovani e belli di come erano prima di subire la metamorfosi. Gli uomini, riconoscendo il proprio capo, si sciolgono in un pianto liberatorio e persino la dea è partecipe di quest'emozione: θεὰ δ' ἐλέαιρε καὶ αὐτὴ «la dea si commosse anche lei» (*Od.* X 399). È questo il momento in cui si assiste a un grande mutamento nell'indole e nel ruolo della dea: da δεινὴ θεός, dea terribile e insidiosa, che avvelena e ordisce inganni, mostra empatia e compartecipazione, trasformandosi in una preziosa aiutante²⁷. La svolta dell'episodio in senso positivo influenza anche la comunicazione tra i due

²⁷ Secondo Hatzantonis le prime manifestazioni del mutamento di Circe si avvertono quando la dea assiste all'inefficacia del suo potere metamorfico su Odisseo. Alla paura dell'eroe che le si getta contro brandendo la spada, segue lo stupore nel riconoscerlo come l'uomo della profezia di Hermes: la "conversione" che principia a questo punto, viene suggellata dall'invito a condividere il letto. Restituendo nuovamente sembianze umane ai compagni di Odisseo e mostrandosi compassionevole, il cambiamento è completato: da donna perfida e maga malefica, Circe diviene vittima di un destino già scritto – personificato nella venuta di Odisseo – e maga benefica, e da amante egoista si mostra persino caritatevole. Cf. Hatzantonis 1974, 38-56.

protagonisti che assume un tono di maggiore gravità e rispetto: Odisseo si rivolge a Circe con epiteti più solenni e lusinghieri quale δῖα θεάων ‘divina fra le dee’ o πότνια ‘signora’²⁸; la dea fa altrettanto, appellandolo come ἥρωσ ‘eroe’ o con il patronimico διογενὲς Λαερτιάδῃ ‘divino Laerziade’²⁹.

Nei versi seguenti, Circe dà prova di grande generosità: invita Odisseo a recuperare gli uomini che lo attendono alla nave perché si uniscano a banchetto e quelli che sono già presenti a palazzo vengono onorati di quanto era spettato al loro comandante – bagno caldo, unguento, abiti puliti e un banchetto ristoratore. Non è semplice per Odisseo convincere quanti lo hanno atteso sulla spiaggia a seguirlo: gli uomini, rivedendolo e apprendendo che il resto dell’equipaggio è sano e salvo, si abbandonano ai singhiozzi, ma tornare al palazzo di Circe è chiedere troppo. Euriloco, temendo nuove sciagure e rievocando la malsana temerarietà di Odisseo che già in passato li aveva condotti alla rovina, si oppone aspramente alla proposta ed esorta i compagni a non seguirlo. Il capo, sdegnato e offeso, vorrebbe risolvere la contesa con la spada, ed è solo l’intervento del resto degli *hetairoi* a dissuaderlo; alla fine, impaurito dalla reazione di Odisseo, anche Euriloco si dirige al palazzo insieme a tutti gli altri.

L’ospitalità della dea, che li esorta a rilassarsi e riprendere le forze dopo un viaggio tanto tormentato, non si limita al banchetto di una sola sera ma si protrae per lungo tempo:

ἔνθα μὲν ἤματα πάντα τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτὸν
ἤμεθα, δαινύμενοι κρέα τ’ ἄσπετα καὶ μέθυ ἠδύ·

«Restammo lì sempre, fino alla fine
dell’anno, consumando carni abbondanti e dolce vino».

(*Od.* X 467-468)

I giorni trascorrono tra gli ozi e i banchetti ma, al giungere della stagione adatta alla navigazione, i compagni non nascondono la propria insofferenza: desiderano far ritorno a casa e temono che il loro capitano sia ormai dimentico della patria³⁰. Odisseo non può ignorare l’exasperazione e la pressione di compagni che si sono mostrati tanto fedeli: al tramonto, salito sul letto della dea e abbracciatole le ginocchia come un supplice, le chiede di onorare la sua promessa e di lasciarli andare, come implorano i suoi uomini. *Nonchalance* sarebbe il termine che userebbe un romanziere contemporaneo

²⁸ δῖα θεάων: *Od.* X 400, 455, 487, 503; πότνια: *Od.* X 394, 549.

²⁹ διογενὲς Λαερτιάδῃ: *Od.* X 401, 456, 488; ἥρωσ: *Od.* X 516.

³⁰ Il linguaggio usato dagli *hetairoi* è misura della loro exasperazione: si rivolgono a Odisseo apostrofandolo come δαίμόνι ‘sciagurato’ (*Od.* X 472), un termine che esprime lo sconcerto per un dato comportamento ma che suona contemporaneamente anche come un insulto. Di certo un tono inusuale e poco appropriato in bocca a dei subordinati nei confronti del proprio comandante. Cf. Yarnall 1994, 15.

per descrivere la reazione di Circe, la quale, senza minimamente opporsi alla partenza, congeda l'eroe anticipandogli cosa lo aspetta prima di giungere a Itaca³¹:

Διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
μηκέτι νῦν ἀέκοντες ἐμῷ ἐνὶ μίμνενε οἴκῳ·
ἀλλ' ἄλλην χρῆν πρῶτον ὁδὸν τελέσαι καὶ ἰκέσθαι 490
εἰς Αἴδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης,
ψυχῇ χρησομένους Θηβαίου Τειρεσίαο,
μάντηος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι·
τῷ καὶ τεθνεῖωτι νόον πόρε Περσεφόνεια
οἷω πεπνῶσθαι· τοὶ δὲ σκιάι ἀΐσσουσιν. 495

«Divino figlio di Laerte, Odisseo pieno di astuzie,
non restare più, in casa mia, contro voglia.
Ma prima occorre facciate un altro viaggio e andiate
alle case di Ade e della tremenda Persefone,
per chiedere all'anima del tebano Tiresia,
il cieco indovino, di cui sono saldi i precordi:
a lui solo Persefone diede, anche da morto,
la facoltà d'esser savio; gli altri sono ombre vaganti».

(*Od.* X 488-495)

Di fronte a una rivelazione tanto angosciante, neppure l'eroe *polymetis* può trattenere il pianto: prima del viaggio finale, è necessario che Odisseo affronti la discesa nell'Ade per apprendere da Tiresia, o meglio dalla sua ψυχή, un oracolo che la dea non esplicita³². Scomposto e con il cuore spezzato,

³¹ «Contro quanto Odisseo sosterrà di fronte ai Feaci, la dea non cerca affatto di trattenerlo. Lo lascia ripartire non appena lui lo chiede: nessuna lagnanza, nessuna recriminazione, nessun sentimentalismo. Questa reazione fredda e distaccata è sorprendente e unica nell'ambito del poema. Penelope aspetta Odisseo con ansia, Nausicaa lo vorrebbe suo sposo, Calipso fa di tutto per non lasciarlo partire. Nel finale dell'episodio Circe, invece, non mostra segni di sofferenza né di disagio [...], agisce da dea. [...] Sarà Ovidio a immaginare una Circe disperata, prostrata sulla spiaggia da cui vede salpare la nave dell'amante, inaugurando un'immagine del personaggio ben diversa da quella omerica» (Franco 2012, 15). Mentre Hatzantonis si mostra concorde con la visione della Franco, interpretando la reazione della dea non come noncuranza o apatia, ma come il decoroso atteggiamento di una dea consapevole del suo destino e dell'inevitabile partenza di Odisseo, Stanford taccia il personaggio di insensibilità. Circe è certamente una dea, il suo egoismo ne è prova: mentre Calipso si mostra affezionata a Odisseo e insofferente alla partenza, la dea di Eea è sfuggente e noncurante, individualista e narcisista come ogni divinità. Cf. Hatzantonis 1974, 51ss. e Stanford 1968², 43-50.

³² Nella concezione omerica prevalente, le ombre dei morti non hanno potere di agire nel mondo dei vivi e non conservano pensieri, sentimenti né voce. Tiresia è l'unico tra i morti ad aver conservato il νοῦς (così si spiega l'utilizzo del verbo πεπνῶσθαι) come i viventi e come i compagni di Odisseo stregati: anche questi avevano mantenuto gli organi del pensiero

Odisseo si chiede chi mai possa istruirlo su un viaggio dal quale nessuno ha fatto ritorno. Il ruolo della dea è di nuovo decisivo: «l'autorità divina di Circe, che conosce il futuro come il passato (vv. 457-59), dà una motivazione cogente al viaggio nell'Ade che non poteva mancare nella serie di avventure, ma che, diversamente dalle altre, poteva essere portato a termine con successo solo se ben organizzato e diretto»³³. Per questo, segue un lungo monologo in cui Circe diviene preziosa guida per il gruppo di uomini, cui dà una serie di precise prescrizioni rituali. Dopo aver rassicurato Odisseo del fatto che, grazie al suo intervento, il soffio di Borea porterà la nave alla meta senza bisogno che rematori e timoniere si preoccupino della direzione, Circe indugia sulla topografia del luogo: al termine della navigazione, dopo aver attraversato l'Oceano, Odisseo giungerà ai boschi sacri di Persefone. Ormeggiata la nave, sarà necessario che l'eroe prosegua a piedi verso l'ingresso dell'Ade dove i fiumi Piriflegetonte e Cocito, affluente dello Stige, si gettano nell'Acheronte. Seguono le istruzioni vere e proprie per quello che è, a tutti gli effetti, un rito di evocazione:

ἔνθα δ' ἔπειθ', ἦρωσ, χριμφθεὶς πέλασ, ὥσ σε κελεύω,
 βόθρον ὀρύξαι ὅσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,
 ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῆν χειῖσθαι πᾶσιν νεκύεσσι,
 πρῶτα μελικρήτω, μετέπειτα δὲ ἡδέϊ οἴνω,
 τὸ τρίτον αὐθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιστα λευκὰ παλύνειν. 520

Πολλὰ δὲ γουνοῦσθαι νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα,
 ἐλθὼν εἰς Ἰθάκην στεῖραν βοῦν, ἢ τις ἀρίστη,
 ῥέξειν ἐν μεγάροισι πυρὴν τ' ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν,
 Τειρεσίη δ' ἀπάνευθεν οἶν ἱερευσέμεν οἴῳ
 παμμέλαν', ὅς μήλοισι μεταπρέπει ὑμετέροισιν. 525

Αὐτὰρ ἐπὴν εὐχῆσι λίσση κλυτὰ ἔθνεα νεκρῶν,
 ἔνθ' οἶν ἀρνειὸν ῥέξειν θῆλύν τε μέλαιναν
 εἰς Ἔρεβος στρέψας, αὐτὸς δ' ἀπονόσφι τραπέσθαι
 ἰέμενος ποταμοῖο ῥοάων· ἔνθα δὲ πολλαὶ
 ψυχαὶ ἐλεύσονται νεκύων κατατεθνειώτων. 530

Δὴ τότε ἔπειθ' ἐτάροισιν ἐποτρῦναι καὶ ἀνῶξαι
 μῆλα, τὰ δὴ κατάκειτ' ἐσφαγμένα νηλεῖ χαλκῷ,
 δείραντας κατακῆαι, ἐπεύξασθαι δὲ θεοῖσιν,
 ἰφθίμῳ τ' Αἴδη καὶ ἐπαινῆ Περσεφονείῃ·

nonostante la metamorfosi. La funzione qui rivestita da Tiresia si spiega come imitazione del ruolo del veggente nell'epica tebana. Cf. Heubeck 1988, 252.

³³ Heubeck 1988, 252.

αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ 535
ἦσθαι, μηδὲ ἔαν νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα
αἵματος ἄσσον ἴμεν πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι.
ἔνθα τοι αὐτίκα μάντις ἐλεύσεται, ὄρχαμε λαῶν,
ὅς κέν τοι εἴπησιν ὁδὸν καὶ μέτρα κελεύθου
νόστον θ', ὡς ἐπὶ πόντον ἐλεύσει ἰχθυόεντα. 540

«Dopo essere andato vicino, o eroe, come t'ordino,
scava una fossa di un cubito in un senso e nell'altro
e versa intorno un'offerta per tutti i defunti,
prima di latte e di miele, dopo di dolce vino,
poi una terza di acqua: cospargila con bianca farina di orzo.
Fa' voto con fervore alle teste senza forza dei morti,
di immolare, giunto ad Itaca, in casa
la migliore vacca sterile e colmare di doni opulenti la pira,
e d'immolare a Tiresia, a lui solo, il montone
tutto nero, che nelle tue greggi spicca di più.
Quando avrai supplicato con voto le stirpi illustri dei morti,
immola allora un montone e una pecora nera
piegandoli giù verso l'Erebo, e tu volta lo sguardo lontano
cercando le correnti del fiume: verranno lì
molte anime di morti defunti.
Ingiungi poi e comanda ai compagni
di scuoiare e bruciare le bestie che giaceranno sgozzate
dal bronzo spietato e pregare gli dei
Ade possente e la tremenda Persefone:
e tu, tratta l'aguzza spada lungo la coscia,
appostati e non lasciare che le teste senza forza dei morti
si accostino al sangue prima d'interrogare Tiresia.
Subito verrà l'indovino, o capo di popoli,
che può dirti la via e la lunghezza del viaggio
e il ritorno, come andrai sul mare pescoso».

(*Od. X 516-540*)

La profezia è stata ricevuta, ora spetta a Odisseo comunicare la terribile notizia ai suoi uomini la cui reazione naturale è, ancora una volta, la disperazione. Piangere però, come non manca di precisare il temerario capitano, non porterà loro alcun vantaggio: seppur dominati dall'angoscia, è tempo di andare. Mentre si avviano alla nave, Circe, mostrando un'ultima premura, porta gli animali necessari al sacrificio, una pecora nera e un ariete, ma nessuno la vede: non è una maga ma, di certo, è una dea³⁴.

Il tempo dei saluti definitivi non è giunto, Odisseo ha ancora bisogno di Circe. Infatti, dopo il viaggio nell'Ade che viene raccontato nel libro XI, la dea compare nuovamente all'inizio del libro XII, quando Odisseo e i compagni riapprodano a Eea, salvi dopo quello che è conosciuto come l'episodio della *Nekyia*. In primo luogo, far ritorno all'isola della dea è necessario per rendere i giusti onori funebri a Elpenore, il compagno morto cadendo ubriaco dal tetto del palazzo. Viene elevato il tumulo, eretta una stele e bruciato il corpo sulla pira ma, dopo il compianto, gli uomini tornano alle vecchie abitudini e si concedono un altro dei banchetti offerti dalla padrona di casa. Quando, ormai sazi, si addormentano, Circe con un gesto molto umano e intimo porta Odisseo in disparte per farsi raccontare ogni cosa e coglie l'occasione per rivelare le ultime tre avventure che lo attendono, le Sirene, Scilla e Cariddi e la Trinacria, non lesinando ulteriori indicazioni pratiche per l'eroe. Quando l'Aurora si desta, la dea luminosa scompare e per gli uomini è tempo di sciogliere le gomene e salpare.

«There are no goodbyes. Whatever kindness and intimacy has developed between her and Odysseus recedes with her into the unknown»³⁵.

1.4 Dalla *Potnia theron* alla *Potnia Kirke*

La Circe che ci viene presentata da Omero è una creazione letteraria sofisticata. Apparentemente, sembra un personaggio semplice: è una dea perfida e malvagia. Poi ci si rende conto che il personaggio non si esaurisce in questa funzione. È anche un'amante ed è un'ottima padrona di casa. Infine, quando ci sembra di averla ormai inquadrata, diviene un'aiutante caritatevole e una guida irrinunciabile. Definirla in senso assoluto non rende giustizia al suo personaggio: «uno strano amalgama, refrattario a ogni interpretazione univoca e forse anche per questo affascinante e stimolante»³⁶.

³⁴ Τίς ἄν θεὸν οὐκ ἐθέλοντα / ὀφθαλμοῖσιν ἴδοιτ' ἢ ἔνθ' ἢ ἔνθα κίοντα ; «Un dio che non voglia, chi potrebbe vederlo con gli occhi mentre va qui o là?» (*Od. X 573-574*). Così si conclude il libro X, ed è con questa domanda retorica che Odisseo sottolinea che l'invisibilità è un tratto tipico delle azioni e del modo di vivere degli dei. Per questo, menzionare la possibilità di Circe di rendersi invisibile ha la funzione di sottolineare il suo statuto divino e di marcare il contrasto patetico tra la disinvoltura della dea e gli uomini mortali che si stanno avviando a un'impresa tanto pericolosa. Cf. De Jong 2001, 270.

³⁵ Yarnall 1994, 17.

³⁶ Franco 2012, 16.

È proprio il ruolo così ambiguo della dea ad aver generato due modi opposti di accostarsi all'episodio omerico: da un lato vi è una tendenza alla semplificazione, all'appiattimento del personaggio nel ruolo standard e *mainstream* di *femme fatale* la cui magia si specializza in senso erotico come mezzo attraverso il quale dominare il maschile. D'altro canto, vi è una tradizione che nota e valorizza il carattere composito e indecifrabile della dea, leggendo in esso componenti attinte a fonti e modelli preesistenti, letterari e folklorici, che vale la pena prendere in considerazione.

Uno dei modelli che con più insistenza sembra insinuarsi nelle pieghe della Circe omerica arriva dal Vicino oriente. Si tratta di una tradizione soltanto iconografica, di cui non si conservano descrizioni letterarie: la *Potnia theron*, la Grande Dea.

Le testimonianze archeologiche ci hanno resa manifesta la realtà di un culto diffuso molti millenni prima di Omero, fin dall'era paleolitica e neolitica, di una divinità legata ai più grandi misteri dell'esistenza, la nascita e la morte, e che dunque univa in sé le facoltà di dea generatrice e distruttrice. È inoltre conosciuta in quanto Signora degli Animali poiché la sua sessualità è connessa ai cicli di fertilità di tutti gli esseri viventi, animali e piante. Yarnall dedica un lungo capitolo della sua monografia all'analisi delle affinità della Grande Dea con la Circe omerica, che ne sarebbe una incarnazione tarda ma comunque precedente allo sdoppiamento e all'attribuzione delle specifiche qualità della Dea a differenti divinità del *pantheon* olimpico³⁷.

L'aspetto iconografico più rilevante ai fini della nostra analisi è l'associazione della *Potnia theron* con due tipologie di animali: il falco e i felini. Il sito di Catal Hüyük, una città di età neolitica dell'Anatolia centro-meridionale i cui scavi sono stati condotti da James Mellaart negli anni '60 del Novecento, ha riportato alla luce delle pitture parietali raffiguranti la Dea nell'aspetto di una donna dalle ali di falco che vola tra uomini privi di testa (fig. 1). Tali icone sono state interpretate come ipostasi dell'aspetto malefico di una divinità che può dare la vita ma, soprattutto, può toglierla.

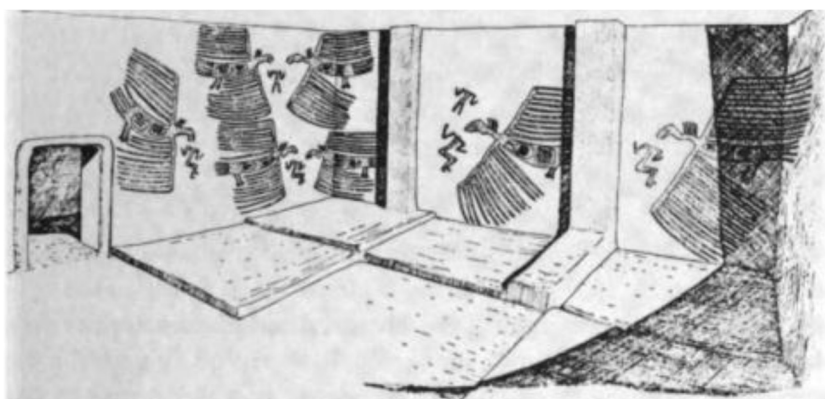


Figura 1. Dipinto murale nel santuario di Catal Hüyük, liv. VII.

³⁷ Yarnall 1994, 26-53.

Anche nel tempio di Artemide a Efeso sono stati rinvenuti oggetti legati alla tradizione della dea-falco: numerose piccole figurine di uccelli, identificati come falchi, e un'unica statuetta di una *kore* che tiene sopra la testa un lungo bastone alla cui estremità si trova un falco³⁸ (figg. 2; 3). Pur ammettendo la costante associazione nell'arte antica degli uccelli con la sfera del divino, Circe nell'episodio omerico non ha nulla a che vedere con i falchi o con nessun altro tipo di volatile. Al massimo, qualche maiale. Ma basta analizzarne il nome perché la faccenda si faccia più chiara. Il nome Circe, *Kirke* in greco, è la forma femminile di *kirkos* 'falco, sparviero' o, in un'accezione secondaria, 'cerchio', a ricordo del volteggio circolare compiuto da questo animale. A ben vedere, l'aspetto ornitologico del nome della dea mostra delle ricorrenze di natura familiare, per così dire: anche il nome del fratello di Circe, Eete, secondo un'etimologia sarebbe connesso con *aietos* 'aquila'³⁹.

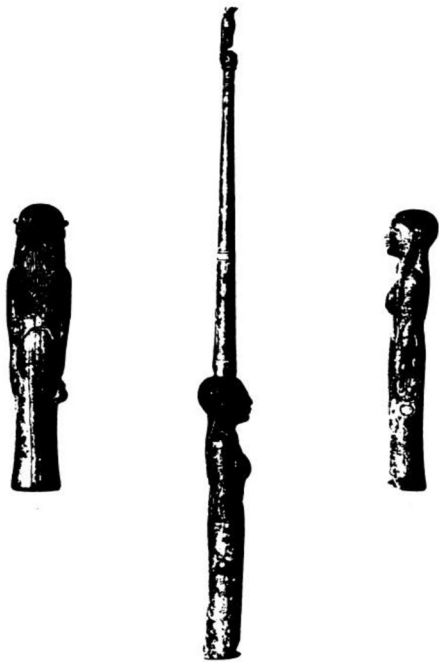


Figura 2. Kore d'avorio dall'Antico Artemision, Efeso.



Figura 3. Figurine di avvoltoi in oro e rame dall'Antico Artemision, Efeso.

³⁸ Pare che questi oggetti fossero delle offerte votive dedicate alla dea Artemide e che venissero impiegati durante la processione rituale. Questo deposito votivo è stato datato tra l'inizio e la metà del VII sec. a.C., dando prova che l'associazione dell'Artemide efesina con il falco fosse fortemente radicata nel 650 a.C. e sicuramente già conosciuta in precedenza, ai tempi di Omero. Non è un caso, infatti, se nel mondo greco la *Potnia theron* verrà associata ad Artemide nella sua forma primitiva: *parthenos*, nel senso di non sposata, divinità sensuale e fertile; tratti che perderà nel corso dei secoli divenendo la dea cacciatrice, casta e virginale, consacrata nell'immaginario collettivo.

³⁹ Secondo un'altra interpretazione, il nome Aietes significava semplicemente 'abitante di Aia', cioè di quella terra successivamente identificata con la Colchide, sul Mar Nero, e di cui era sovrano.

Lo stesso sito archeologico, in strati del terreno più superficiali – e dunque con materiale più recente rispetto a quello della dea-falco – ha restituito altre statuette femminili raffiguranti una dea, corpulenta e nell'atto del parto, affiancata da felini, probabilmente leopardi⁴⁰. Questa tipologia di predatori era già familiare al simbolismo religioso pre-omerico e miceneo: in quanto animali aggressivi, rappresentano il lato pericoloso della dea della fertilità che, aggiogandoli, afferma il proprio potere sulla morte. In questo caso le affinità con Circe sono lampanti: anch'essa è circondata da creature letali che, sotto il suo potere, divengono docili.

Nella Circe omerica, dunque, si verrebbero a condensare quei tratti ereditati dalla tradizione iconografica della *Potnia theron*, caratteristiche complementari ma opposte di una natura divina che lega strettamente bellezza, profonda conoscenza del mondo infero e capacità di incutere terrore.

Se illuminata da un'altra angolazione, tuttavia, l'eredità della *Potnia theron* mostra sfumature nuove che la studiosa Momolina Marconi valorizza con chiarezza⁴¹. L'aspetto ai nostri occhi più interessante di questa Signora dell'universo, sta nel fatto che il suo potere risiede nella conoscenza di erbe e fiori da cui estrarre succhi apportatori di salute e benessere. Questa dote ci ricorda inevitabilmente qualcosa, o meglio, qualcuno. Non a caso, nello sdoppiamento successivo della *πότνια* in molteplici personalità divine, la virtù che viene specialmente tramandata è quella che le rende conoscitrici delle misture prodigiose e dei segreti dei succhi celati. Così, metaforicamente, dalla costola della Grande Dea nascono alcune *φαρμακίδες* a noi familiari: Circe, Hecate, Medea e Pasifae⁴².

Ciascuna di esse può considerarsi una forma della divinità mediterranea che specializza in senso diverso la sua multiforme attività. Hecate⁴³, ad esempio, secondo una concezione religiosa tarda, pur rimanendo famosa artefice di potenti *pharmaka*, viene principalmente associata al mondo ctonio delle ombre o, sulla terra, alla luce spettrale della luna celebrata come dea del mondo sotterraneo.

Un'eco di questa caratterizzazione ctonia risuona anche nel ritratto di Circe offerto da Apollonio Rodio⁴⁴. L'autore, narrando l'arrivo degli Argonauti, descrive il *kirkaion pedion*, una sorta di cimitero asiatico, un campo sacro a Circe in cui gli eroi notano singolari pratiche di sepoltura. Marconi scrive:

⁴⁰ «It appears significant that in Catal Hüyük the artifacts of the Lady of Beasts (or Mistress of Animals) were usually found at higher, more recent levels than those at which the shrines to the Vulture Goddess were unearthed; she is a less direct and more refined representation of the affinity between fertility and death. Once the Lady of Beasts became established in the religious imagination, there seems to have been less need for the Vulture Goddess, who could then subside into that less threatening, less loathsome creature, the hawk. In succeeding cultures and centuries, as the Mistress of Animals became slimmer and more attractive to the modern eye, her deadly aspect became elegant. She took the grace of her feline companions» (Yarnall 1994, 38-39).

⁴¹ Marconi 1942, 36-59.

⁴² Notoriamente, il potere magico di Medea si basa sull'utilizzo di droghe e *pharmaka* attraverso cui muta il proprio aspetto, insinua la follia, evoca fantasmi e opera ringiovanimenti magici. Per questo è una figura legata alla tradizione della stregoneria femminile. Cf. Ogden 2002, 78-94. A quanto ci racconta Apollodoro, anche Pasifae diede dimostrazione di essere una *φαρμακίς* gettando un maleficio punitivo sul marito infedele Minosse: attraverso un incantesimo spaventoso e mortale, egli eiaculava scorpioni e serpenti durante i rapporti con le amanti. Cf. Apollod. III 15,1.

⁴³ Sulla dea Hecate, in generale, cf. Zografou 2010.

⁴⁴ A. R. III 200ss.

«Circe appare qui sotto un aspetto che non le conoscevamo ancora, quale signora del mondo dei defunti, non già tuttavia in un senso circoscritto ed esclusivo e quindi tetro e pauroso, bensì in connessione diretta ed inscindibile con l'aspetto corrispondente di dea della vita e della vita universa [...]. Essa domina le leggi della vita, di cui è però necessario arcano correttivo la morte, onde essa diviene la dea dei morti in quanto è la dea dei viventi e vice versa»⁴⁵.

In questo senso, Circe si avvicina alla catactonica Hecate⁴⁶, ma solo per un momento, prima che la virtù magica della *Potnia* mediterranea di cui è espressione, fondamento dei suoi poteri e virtù insita nella sua natura divina, divenga la sua dote esclusiva. Anche il potere metamorfico le deriva direttamente dalla Dea: in quanto signora di tutto il mondo terrestre che esercita la sua signoria su uomini e bestie, non fa alcuna netta distinzione tra i vari regni della natura che fluiscono l'uno nell'altro indifferentemente.

Di fronte al successivo appiattimento della Circe omerica in dea-maga, Marconi si pone l'obiettivo di rendere giustizia alla complessità originaria della figura, restituendoci il ritratto a tutto tondo della primitiva *πότνια Κίρκη*.

Il filone della tradizione iconografica non si esaurisce con la *Potnia theron*. Nanno Marinatos propone un'altra icona come possibile modello della Circe omerica: si tratta della «Dea nuda», una figura femminile di origine orientale, diffusasi nel Mediterraneo a partire dal II millennio a.C. e raffigurata, per l'appunto, priva di indumenti e circondata da animali⁴⁷. La nudità è un tratto fondamentale di questa dea, poiché la connota come figura intrisa di una sessualità pericolosa e soggiogante; al contempo, la presenza di belve feroci la rende una dea ancora legata alla sfera della fertilità e della natura. *Qu-du-shu* in Egitto, raffigurata nuda mentre brandisce piante e serpenti – che la connotano come dea della magia – o Ishtar, in Mesopotamia, che compare affiancata da animali feroci – secondo il Poema di Gilgamesh suoi ex amanti – sono due tra le declinazioni iconografiche più note della Dea nuda. Circe, secondo lo studioso, si inserirebbe in questo *pot-pourri* come versione narrativa dell'icona orientale, con la quale condividerebbe una divina ambiguità. Infatti, la Dea nuda era spesso associata al falco o rappresentata sugli amuleti con ali da sparviere: se da un lato, in quanto uccello predatorio, il volatile rappresentava l'aspetto pericoloso della dea, d'altro canto, le grandi ali erano garanzia di protezione. Anche Circe, di cui si sottolinea nuovamente l'etimologia del nome 'sparviere', mostrerebbe nell'episodio omerico questa duplicità: inizialmente dea pericolosa, poi protettrice affidabile. Inoltre, quattro documenti iconografici accosterebbero Circe al tratto che

⁴⁵ Marconi 1942, 51.

⁴⁶ Tra l'altro, la tradizione mitica rende le due dee congiunte persino nel sangue: Dionisio Scitobrachione nella sua opera gli *Argonauti*, giuntaci per tradizione indiretta, presenta Circe come figlia di Hecate e di Aietes, e sorella di Medea. Dato che Hecate, per tutta l'antichità pagana, è la divinità invocata dagli stregoni, la competenza magica di Circe diviene un'eredità genealogica. Cf. *FGH 32 F 1a* Jacoby [*Scholia in Apollonii Argonautica* III 200].

⁴⁷ Marinatos 2000.

maggiormente definisce la Dea nuda: per l'appunto, la nudità. Quattro vasi databili al tardo arcaismo ci restituiscono la rappresentazione di due momenti cruciali nel mito omerico: la metamorfosi degli uomini in maiali e il terrore di Circe di fronte alla spada sguainata di Odisseo. In entrambi i casi, la dea di Aiaie è nuda: «it is through the nudity that art conveys the danger of a sexual trap»⁴⁸. Secondo Marinatos, insomma, la Circe omerica assumerebbe su di sé la duplice connotazione di Signora degli Animali circondata da belve feroci e di Dea nuda dalla sessualità pericolosa. Una dominatrice tanto di bestie quanto di uomini.

Gli argomenti di Marinatos, di primo acchito convincenti, si scontrano in realtà con il dato omerico: nell'episodio odissiaco, Circe non esercita alcuna seduzione erotica. Non solo non si mostra nuda, ma non si mostra affatto; sono gli uomini a richiamare la sua attenzione e a palesarsi. Nessun gesto o parola della dea fa intendere una volontà di adescare sessualmente gli stranieri e, anzi, la metamorfosi in maiali rende impossibile pensare che l'obiettivo della padrona di casa sia condurli sul suo *περικαλλέος εὐνής* «bellissimo letto» (*Od.* X 347). Circe, dunque, non merita che la sua nudità vascolare sia tacciata come espressione dell'erotismo adescatore della prostituta – in età arcaica erano le uniche donne a servirsi dell'esposizione del proprio corpo come mezzo di seduzione – ma, piuttosto, come la sensualità innocente della *parthenos*⁴⁹.

I.5 L'interpretazione allegorica

Il condizionamento operato dalla tradizione iconografica sul tentativo di chiarire la figura di Circe è nullo se confrontato con le interpretazioni allegoriche.

Il termine allegoria, il cui significato letterale è 'parlare d'altro' da ἀλληγορεύειν benché sia stato usato dai filosofi stoici fin dal III sec. a.C., è attestato ufficialmente in contesti retorici del I sec. a.C. Ad ogni modo, le interpretazioni allegoriche fioriscono molto prima della codifica onomastica del termine: iniziano nel tardo VI sec. a.C. e sono strettamente legate ai commentari dei poemi omerici. Di fronte agli attacchi dei nuovi intellettuali, che denunciavano la presenza di episodi irrealistici e illogici nell'epopea omerica, dubitando dell'utilità educativa dei racconti tanto quanto della

⁴⁸ Marinatos 2000, 43.

⁴⁹ Cristiana Franco propone questa interpretazione della Circe omerica basandosi sull'analisi di testimonianze coeve all'icona della Circe nuda. Analizzando uno specchio laconico in bronzo del VI sec, il cui manico è un corpo nudo di ragazza e la cui decorazione rappresenta una *parthenos* svestita sopra il dorso di un animale feroce, la studiosa ricorda che nell'ambito rituale e ginnico – a cui l'oggetto appartiene – l'esposizione del corpo privo di vesti non ha alcun valore sessuale ma rimanda piuttosto all'erotismo della fanciulla non ancora sottomessa alla casta morigeratezza del matrimonio. «La *parthenia*, bisogna chiarire, non era per i Greci una condizione fisica (la verginità), ma uno status sociale, quello di donna non legata a un uomo dal "giogo" matrimoniale» (Bettini-Franco 2010, 141). Per questo, in quanto donna la cui sensualità non è ancora soggetta al controllo maschile, la *parthenos* risulta vicina all'ambito della natura selvaggia poiché ancora svincolata dalle norme culturali: non a caso, la posizione della fanciulla raffigurata sul dorso dello specchio ricorda perfettamente le icone orientali della *Potnia theron* e della Dea nuda. Cf. Bettini-Franco 2010, 140-141.

credibilità dell'autore come maestro dei Greci, l'argomento allegorico venne utilizzato come valido baluardo di difesa. Ciascuna di queste obiezioni cadeva di fronte al presupposto che esisteva un significato altro e più profondo di quello letterale, una *hyponoia* 'un sottinteso', che, sottoposto a corretta decodifica, restituiva un messaggio sensato. Ciononostante, le intenzioni dei commentatori allegorici di penetrare nel testo e rivelarne le verità celate, si dimostrarono aggressive a tal punto da snaturare le originali intenzioni di Omero stesso. Circe ne è esempio evidente: sia nelle interpretazioni allegoriche di taglio moralistico, sia in quelle di taglio razionalizzante o fisico, la seconda parte dell'episodio omerico viene completamente glissata. Il ruolo della dea nel viaggio di ritorno di Odisseo non viene neppure menzionato, l'attenzione dei commentatori si concentra sulla somministrazione della pozione 'stregata' e sull'incontro dell'eroe con Hermes. Circe smette di essere una guida, smette di essere un'amante e smette, soprattutto, di essere una dea.

Le prime tracce di un'allegoresi moraleggiante si leggono in Antistene, fondatore della scuola dei Cinici e allievo di Socrate, che gli avrebbe ispirato la lettura del mito di Circe poi affrontata nei saggi esplicitamente dedicati a lei, dal nome *Su Circe* e *Sulla bacchetta*. È Senofonte, nei *Memorabilia*⁵⁰, a riportarci l'interpretazione del maestro e, poi, del suo discepolo: mentre gli *hetairoi* sarebbero stati traditi da un eccesso di golosità, mangiando senza misura quanto la padrona di casa aveva da offrire, Odisseo sarebbe scampato alle malie di Circe grazie alla propria temperanza. Diogene di Sinope, allievo a sua volta di Antistene, si discosta in parte dal suo maestro, sostenendo che Circe sia personificazione non tanto di un eccesso di gola, quanto di un piacere sensoriale pericoloso più di qualsiasi nemico, poiché assedia i sensi a tradimento attraverso l'uso di droghe⁵¹. Come che sia, si riproduce «una oscillazione che si ritrova in tutta la tradizione allegorica posteriore, dove la dea di Aiaie vale di volta in volta come immagine della seduzione erotica o di quella del ventre, i compagni "maiali" come figure dell'ingordigia sessuale o alimentare, e l'eroe Odisseo come simbolo dell'uomo che rifiuta di soggiacere alle malie rovinose del piacere (del sesso o del palato)»⁵². Tale lettura, che faceva di Circe il simbolo dell'*hedonè* 'il piacere', contro il quale l'uomo deve essere ammaestrato per non cadere nella tentazione dei sensi e tramutarsi in bestia, era certamente la più diffusa. Anche Fidalio di Corinto, infatti, vedeva in Circe una rappresentazione del piacere erotico che trasforma ciascun uomo nell'animale il cui comportamento sessuale più gli si addice⁵³. A un tanto deprecabile ruolo di Circe, corrisponde, naturalmente, una nobilitazione del personaggio di Odisseo. Così accade in Eraclito che nelle sue *Allegorie omeriche* – una collezione di commentari su passi selezionati del poema – presenta Odisseo come simbolo di saggezza e personificazione della totalità delle virtù. Il

⁵⁰ Xen. *Mem.* I 3,7.

⁵¹ Dione di Prusa *Orationes* VIII 24-25 [= *Socratis et socraticorum reliquiae* V B584, 103-35 Giannantoni].

⁵² Bettini-Franco 2010, 96.

⁵³ Phidalius di Corinto 30 F 2 Jacoby.

commento dell'episodio di Circe si concentra sull'incontro con il dio Hermes, personificazione della ragione: nel dialogare con la divinità, Odisseo non fa altro che rivolgersi alla parte migliore di sé da cui alla fine ottiene il μῶλυ, una pianta che rappresenta il giungere della saggezza stessa, una virtù difficile da acquisire⁵⁴.

I neoplatonici, invece, propongono una lettura dell'episodio più prettamente filosofica. In particolare, è Pseudo-Plutarco, autore sconosciuto del II sec. d.C., a esporre quest'allegoresi nell'opera dal titolo *Vita e poesia di Omero*:

Καὶ τὸ μεταβάλλειν δὲ τοὺς ἐταίρους τοῦ Ὀδυσσεύος εἰς σύας καὶ τοιαῦτα ζῷα τοῦτο αἰνίττεται, ὅτι τῶν ἀφρόνων ἀνθρώπων αἱ ψυχαὶ μεταλλάττουσιν εἰς εἶδη σωμάτων θηριωδῶν, ἐμπεσοῦσαι εἰς τὴν τοῦ παντὸς ἐγκύκλιον περιφορὰν, ἣν Κίρκην προσαγορεύει καὶ κατὰ τὸ εἰκὸς Ἥλιου παῖδα ὑποτίθεται, οἰκοῦσαν ἐν τῇ Αἰαίῃ νήσῳ· ταύτην δὲ ἀπὸ τοῦ 'αἰάζειν' καὶ ὀδύρεσθαι τοὺς ἀνθρώπους ἐπὶ τοῖς θανάτοις κέκληκεν. Ὁ δὲ ἔμφρων ἀνὴρ, αὐτὸς ὁ Ὀδυσσεύς, οὐκ ἔπαθε τὴν τοιαύτην μεταβολήν, παρὰ τοῦ Ἑρμοῦ (τουτέστι τοῦ λόγου) τὸ ἀπαθὲς λαβῶν. Αὐτὸς δὲ οὗτος καὶ εἰς Ἄιδου κάτεισιν, ὥσπερ εἶναι λέγων χωρίζειν τὴν ψυχὴν ἀπὸ τοῦ σώματος καὶ θεατῆς ψυχῶν τῶν τε ἀγαθῶν καὶ τῶν φαύλων γιγνόμενος.

«Anche la trasformazione dei compagni di Odisseo in maiali e simili bestie esprime, per enigma, che le anime degli uomini sciocchi si trasferiscono nei corpi degli animali, una volta caduti nella rotazione circolare dell'universo, che Omero chiama Circe e rappresenta, in modo appropriato, come figlia del Sole, abitante dell'isola di Eea; all'isola ha dato il nome dal lamento *aiai* che gli uomini gridano davanti ai morti. Invece l'uomo intelligente, lo stesso Odisseo, non ha patito una simile trasformazione, avendo ricevuto da Ermes, che è la ragione, la capacità di proteggersi. Un tal uomo scende persino nell'Ade – come se Omero volesse dire che è possibile separare l'anima dal corpo – e diventa spettatore delle anime dei buoni e dei malvagi»⁵⁵.

(Ps.-Plu. *Vit.Hom.* II, 126)

Volendo dimostrare che la teoria platonico-pitagorica della metempsicosi, ossia dell'anima immortale che, una volta uscita dal corpo di un individuo con la morte, si reincarna in un nuovo corpo, fosse già presente in Omero o meglio, derivasse direttamente dal più famoso dei poeti, l'autore presenta Circe in una nuova veste. Non più figura legata al piacere sensuale ma allegoria di un processo cosmico che la dea presiede, come il suo nome rende evidente: nessun legame con lo sparviere, questa volta, ma

⁵⁴ Heraclit. *All.* 70-73.

⁵⁵ La traduzione è di F. Caruso, in Lelli-Pisani 2017.

piuttosto con il significato secondario del termine che fa derivare Circe da *kirkos* ‘cerchio’. Anche l’isola su cui regna la dea assume un significato nuovo, divenendo terra di lamenti: le anime uscite dai corpi e in attesa di reincarnazione si ritrovano, spaesate e gementi, in questa regione di transizione. Sulla scia dell’allegoresi filosofica si inserisce anche Porfirio, allievo di Plotino, che insistendo sul nome della dea in quanto strettamente legato al processo ciclico della metempsychosi, ne sottolinea la genealogia solare. In quanto figlia del Sole, condivide con il padre il ruolo di presiedere un ciclo costante, che si rinnova ogni giorno, di disfacimento e rinascita⁵⁶. Un’altra interpretazione allegorica di scuola platonica ma dal taglio gnoseologico, è quella che viene proposta dal già citato maestro Plotino: Circe e Calipso incarnano la bellezza sensibile da cui il filosofo non deve farsi condizionare, dedicandosi piuttosto alla contemplazione della bellezza vera e intellettuale⁵⁷.

Quale che sia la sfumatura che ciascun commentatore dà alla propria allegoresi, tutti condividono uno stesso disappunto contro il piacere e la sessualità e, per questo, raccontano un mito omerico del tutto nuovo, che celebra il Trionfo della Ragione. Questa intellettualizzazione del materiale mitico non sarebbe che una conseguenza di un’evoluzione culturale avvenuta nei secoli successivi alla composizione del poema: lo sviluppo di teorie filosofiche che affermano la supremazia dell’anima sul corpo, come il platonismo, e lo spostamento culturale verso un concetto di trascendenza, avrebbero innescato una progressiva disaffezione nei confronti del corpo, da un lato, e del mondo terreno, dall’altro. In virtù di ciò, il dualismo oppositivo tra sessuale e spirituale, tra impulso al piacere sensoriale e trascendenza, percepiti come incompatibili per natura, non crea decisamente alcun effetto sorpresa. Né ci sorprende, tantomeno, che siano le donne a pagare maggiormente il fio di queste nuove teorie filosofiche: in quanto intimamente connesse con processi fisici e incontrollabili come le mestruazioni, la gravidanza e il parto, vengono viste come le naturali occupanti della categoria più bassa di un mondo organizzato dualisticamente⁵⁸.

⁵⁶ Il passo è conservato grazie a una citazione di Stobeo, che lo attribuisce a Porfirio. Non tutti i commentatori concordano nell’attribuzione, motivo per cui l’autore viene considerato comunque incerto. Cf. Stob. *Ecl.* I 41,60.

⁵⁷ Plot. *Enneades* I 6,8.

⁵⁸ Yarnall sostiene che questo nuovo schema di credenze sia alla base delle interpretazioni allegoriche di taglio moraleggiante, fiorite in un clima culturale molto distante da quello omerico. In primo luogo, la studiosa sottolinea che l’epica omerica è scevra da dualismi e che negli eroi dei poemi non vi è alcuna antitesi tra attività psichica e corporea, tanto che il termine *psyche* non viene usato per indicare l’anima in quanto attività indipendente dal corpo, ma come corrispondente spirituale del *soma*. Dunque, i Greci dell’età omerica non concepivano un essere umano che avesse una vita mentale o spirituale non espressa direttamente attraverso il corpo. È proprio nei secoli che separano Omero da Platone che la scoperta dell’attività mentale va di pari passo con la scoperta dell’anima: sono soprattutto la tradizione orfica e quella epicurea a fare da modello alla dottrina platonica dell’Anima per cui, sempre più sottilmente, si viene a delineare una distinzione tra anima razionale e corpo legato agli appetiti sensoriali. A questo, il popolo greco aggiunge un ulteriore cambiamento ‘rivoluzionario’, mostrando una sempre maggiore riverenza verso le nuove divinità che vivono in alto, sull’Olimpo, rinnegando la più antica generazione di Titani, generati da Gaia, antica dea della Terra, e per questo strettamente legati al mondo materiale. In questo rinnovato clima culturale, anche l’atteggiamento verso le donne cambia: benché i poemi omerici fossero espressione di una società patriarcale, l’autore mostra di rispettare la capacità di azione e decisione delle figure femminili, di cui si enfatizza l’inclusione nella società aristocratica piuttosto che l’indipendenza (fatta eccezione per Circe e Calipso che, non a caso, hanno suscitato per questo grande interesse critico). La misoginia che Yarnall non legge in Omero, prolifica invece nei secoli successivi. Così riassume la studiosa: «the inclination to take

Questa dilagante misoginia sembra riflettersi, seppur in modo diverso, anche nelle letture razionalizzanti dell'episodio omerico. Questa linea ermeneutica si basa sull'argomentazione secondo la quale i racconti antichi, infarciti di aneddoti o elementi inventati per finalità poetica e di intrattenimento dell'uditorio, conservano un nucleo storico di realtà fattuale che, portato alla luce, restituisce la verosimiglianza dei fatti narrati.

Iniziatore di questa lettura interpretativa fu Ecateo di Mileto, influenzato da Evemero di Messene e Palefato, un allievo di Aristotele, i quali tentarono di legare i poemi omerici al nostro mondo, familiare e materiale, volendo determinare la precisa collocazione geografica dei luoghi descritti o, nel caso di Palefato, l'identificazione storica dei personaggi. Sarà Pseudo-Eraclito, nel suo trattato *Storie incredibili*, a tratteggiare esplicitamente Circe come una cortigiana: benché il mito l'abbia consegnata al pubblico come una dea il cui potere metamorfico si basa sull'uso di droghe, in realtà Circe era una cortigiana che, seducendo gli stranieri con ogni forma di lusinga, li adescava e li teneva in suo potere attraverso la passione e i piaceri⁵⁹. Molti storici faranno uso di queste riabilitazioni del mito per presentare i propri personaggi. Diodoro Siculo, ad esempio, dopo aver sottolineato le competenze farmacologiche di Circe la descrive come una regina crudele storicamente esistita:

Δοθῆναι δ' αὐτὴν εἰς γάμον τῷ βασιλεῖ τῶν Σαρματῶν, οὓς ἔνιοι Σκύθας προσαγορεύουσι. Καὶ τὸ μὲν πρῶτον τὸν ἄνδρα φαρμάκοις ἀνελεῖν, μετὰ δὲ ταῦτα τὴν βασιλείαν διαδεξαμένην πολλὰ κατὰ τῶν ἀρχομένων ὤμᾳ πρᾶξαι καὶ βίαια. Διόπερ ἐκπεσοῦσαν τῆς βασιλείας κατὰ μὲν τινὰς τῶν μυθογράφων φυγεῖν ἐπὶ τὸν ὠκεανόν, καὶ νῆσον ἔρημον καταλαβομένην ἐνταῦθα μετὰ τῶν συμφυγουσῶν γυναικῶν καθιδρυθῆναι, κατὰ δὲ τινὰς τῶν ἱστορικῶν ἐκλιποῦσαν τὸν Πόντον καταοικῆσαι τῆς Ἰταλίας ἀκρωτήριον τὸ μέχρι τοῦ νῦν ἀπ' ἐκείνης Κίρκαιον ὀνομαζόμενον.

«Fu data in matrimonio al re dei Sarmati, che alcuni chiamano Sciti. Dapprima uccise con dei veleni il marito, poi, succeduta al trono, commise molte azioni crudeli e violente a danno dei suoi sudditi. Perciò fu cacciata dal trono e, secondo alcuni mitografi, fuggì sull'Oceano e dopo aver occupato un'isola deserta, vi si insediò con le donne che erano fuggite con lei; però, secondo alcuni storici, dopo aver lasciato il Ponto, si stabilì su un promontorio in Italia che ancora oggi porta il nome, derivato dal suo, di Circeo»⁶⁰.

(D.S. IV 45, 4-5)

pride in newly discovered powers of mind and to view them as only tenuously connected with the body, the tendency to conceive of the divine as transcendent rather than earth-connected and immanent, and the inclination to regard women with increased disrespect, are all part of the climate of thought in which allegory was invented» (Yarnall 1994, 71). Dell'autrice, cf. in generale l'intero capitolo dedicato alle interpretazioni allegoriche, 53-79.

⁵⁹ Heraclit. *Incred.* 16.

⁶⁰ La traduzione è di G. Cordiano e M. Zorat, in Cordiano-Zorat 2014.

Anche nella *Chronographia* di Giovanni Malalas⁶¹, Circe perde i propri connotati divini, divenendo non una regina, bensì una sacerdotessa del Sole, e anche una maga potente. Anche la genealogia è nuova: l'ex dea di Aiaie è sorella di Calipso che, invidiosa della sua bellezza e delle sue abilità magiche, possiede un esercito contro il quale Circe deve difendersi. È per questo che strega i forestieri con un filtro d'amore: perduto innamorate e vittime dell'incantesimo, divengono suoi preziosi alleati. Solo Odisseo e gli Itacesi scamperanno a questo destino rovinoso. L'erudito bizantino Tzetzes accoglie la stramba narrazione relativa all'arruolamento degli uomini per la formazione di un esercito difensivo, ma priva Circe della definizione di sacerdotessa e di maga. Circe è solo una *pornè*, una prostituta che intrattiene gli uomini con giochi di seduzione. Aiaie è il suo bordello, la bacchetta usata dalla dea un'allusione alla capacità di suscitare desiderio ed eccitazione nei suoi ospiti, il $\mu\omega\lambda\nu$ non altro che la designazione della persona saggia che mantiene la propria razionalità e non si lascia irretire dalle blandizie⁶².

Questa Circe-cortigiana, esempio di revisione razionalizzante, deve il suo successo alla possibilità di tradursi in un *exemplum* moraleggiante, sovrapponendosi alla figura della Circe-*hedoné*: unendo i due tipi di allegoresi, Circe ne esce come «prototipo della cupidigia delle cortigiane, capaci di utilizzare gli incantesimi dell'eroticismo per annientare le loro vittime»⁶³.

Questa sintetica disamina mette in luce che, per quanto distanti nell'approccio iniziale, le diverse allegoresi convergono nel presentare Circe come «una figura di seduzione e di trasgressione, una minaccia all'integrità fisica, morale e cognitiva di chi la incontra»⁶⁴. Sia che il ciceone incarni una minaccia gastronomica, che induce all'ingordigia, sia che si intenda come filtro d'amore e allegoria dell'invito a cedere al piacere erotico, la relazione con la dea è più che mai pericolosa. Cristiana Franco riassume felicemente il senso di dominanza, sessuale e psicologica, che la dea dai riccioli belli veicola: «che la si volesse ipostasi della sensualità femminile o volgare prostituta, nella Circe omerica si individuano i tratti di una bellezza attraente e insidiosa, che utilizza la seduzione per acquisire una posizione dominante sugli uomini. Si tendeva a obliterare la sua natura divina per concentrarsi sul suo aspetto di *femme fatale*: più che essere una dea che avvelena, stravolge e soggioga i mortali trasformandoli in animali mansueti, si tendeva a interpretarla come una donna svincolata da ogni controllo maschile, che sottomette gli uomini riducendoli a vivere come bestie. [...] il che faceva,

⁶¹ Joannis Malalae *Chron.* V 114ss. [*Patrologia Graeca* XCVII, 212ss.].

⁶² Tz. *Allegoriae in Odysseae libros*, X 108ss.

⁶³ Bettini-Franco 2010, 102.

⁶⁴ Bettini-Franco 2010, 119.

retrospettivamente e reciprocamente, della sottomissione dei compagni di Odisseo una vittoria della femmina sul maschio»⁶⁵.

I.6 Quando l'archetipo si fa stereotipo

Le rielaborazioni poetiche successive dell'episodio omerico sono così distanti dall'originale da indurre a pensare che gli allegoristi abbiano esercitato un'influenza maggiore di Omero stesso. La poliedricità della Circe omerica si va perdendo poiché l'alone erotico o moralizzante si estende fino a cancellare la memoria dell'aspetto benevolo della dea, che pure emerge con forza nella seconda parte dell'episodio.

Non è un caso che l'unico autore che faccia menzione del ruolo di Circe come guida non solo per la discesa agli Inferi, ma per le restanti avventure che attendono Odisseo, sia un poeta vissuto prima che la tradizione allegorica fiorisse. Si tratta di Alcmane, autore di VII sec. a.C. che, in un frammento, ricorda l'intervento salvifico della dea: sarebbe stata Circe, infatti, a salvare i marinai dal canto ammaliatore delle Sirene, tappando loro personalmente le orecchie con la cera⁶⁶. È un caso più unico che raro: benché il lavoro degli autori successivi sia stato fondamentale nell'accrescere la fortuna e il dibattito critico sulla figura di Circe, nessuno di essi valorizzerà il ruolo giocato dalla dea in quanto divinità protettrice.

I.6.1 Apollonio Rodio

Un importante contributo nella letteratura di età alessandrina arriva dalla penna di Apollonio Rodio, erudito e antiquario di III sec a.C., che nelle sue *Argonautiche* inserisce un episodio di cui Circe è protagonista. Si tratta di una novità assoluta, poiché nella tradizione argonautica a lui precedente, la dea di Aiaie non era mai stata parte della narrazione⁶⁷.

⁶⁵ Bettini-Franco 2010, 119.

⁶⁶ Alcmane fr.102 Calame [=180 Davies].

⁶⁷ La redazione più importante della saga argonautica resta sicuramente quella di Apollonio Rodio, poiché nei secoli a lui precedenti si annoverano solo fugaci o frammentarie allusioni all'impresa, mai trattazioni estese. Omero mostra di conoscere la spedizione degli Argonauti che, cronologicamente nella storia mitica, precede la guerra di Troia: Odisseo è conscio di questa precedenza, poiché nell'oltrepassare le "Rupi erranti" ricorda che solo una nave prima della sua vi riuscì, per l'appunto Argo (*Od.* XII 69-72). Altri accenni sparsi a Giasone si trovano in *Iliade* VII 467-469; XXI 40-41 e in *Odissea* XI 254-259. Eccezioni rispetto a una tradizione per lo più indiretta o allusiva, sono due opere: la *Pitica* IV di Pindaro e la *Medea* di Euripide. Mentre il componimento pindarico si rifà alla tradizione beotica esiodea, concentrando il racconto sulla spedizione e il trionfo e presentando l'unione coniugale tra Giasone e Medea come un matrimonio felice (*Hes. Th.* 992ss.), Euripide concentra la sua narrazione sull'epilogo tragico della vicenda, rifacendosi alla tradizione corinzia. Per una disamina più approfondita della tradizione letteraria relativa alla leggenda argonautica cf. Garcia 1971, 84-107.

Un primo riferimento alla dea si coglie nel libro III, quando Aiete rievoca il lungo viaggio compiuto sul carro del padre Helios per accompagnare la sorella in Occidente, ἀκτὴν ἠπειροῦ Τυρσηνίδος, ἔνθ' ἔτι νῦν περ / ναιετάει, μάλα πολλὸν ἀπόπροθι Κολχίδος Αἴης «sulla costa della regione tirrenica, dove ancora oggi abita, davvero molto lontano dalla colchica Eea» (A.R. III 312-313)⁶⁸. Questi versi, che nulla ci dicono sulla ragione del trasferimento, portano alla luce una *querelle* sulla quale si è a lungo dibattuto: la posizione geografica di Eea. Due sono le ipotesi tramandate dal mito e oggetto di dibattito critico. Nella versione omerica, Odisseo la presenta come terra orientale, νῆσόν τ' Αἰαίην, ὅθι τ' Ἴουῆς ἠριγενείης / οἰκία καὶ χοροὶ εἰσι καὶ ἀντολαὶ Ἡελίοιο «isola Eea, dove sono la casa e i cori della mattutina Aurora e l'oriente del Sole» (*Od.* XII 3-4) e, nel ricevere le indicazioni per giungere alle porte degli Inferi, ne precisa la collocazione agli estremi confini di Oceano⁶⁹.

La seconda tradizione si rifà ad autori altrettanto autorevoli. In primo luogo Esiodo che, nei versi conclusivi della *Teogonia*, introduce due innovazioni tutt'altro che trascurabili rispetto al racconto omerico: l'ubicazione occidentale della dimora divina e la riabilitazione di quella che Odisseo aveva minimizzato come una *liason* con Circe, attraverso la menzione di una prole nata dall'unione con la dea.

Κίρκη δ' Ἡελίου θυγάτηρ Ὑπεριονίδαο
 γείνατ' Ὀδυσσεύος θαλασίφρονος ἐν φιλότητι
 Ἄγριον ἠδὲ Λατῖνον ἀμύμονά τε κρατερόν τε·
 [Τηλέγονον δὲ ἔτικτε διὰ χρυσοῖν Ἀφροδίτην·]
 οἱ δὲ τοι μάλα τῆλε μυχῶ νήσων ἱεράων
 πᾶσιν Τυρσηνοῖσιν ἀγακλειτοῖσιν ἄνασσον.

1015

«Circe, figlia del Sole Iperionide,
 nell'amore di Odisseo animo paziente generò
 Agrio e Latino, irreprensibile e forte;
 [e partorì Telegono grazie all'aurea Afrodite;]⁷⁰
 questi molto lontano, in fondo alle isole sacre,

⁶⁸ La traduzione è di S. C. Calzascia, in Calzascia 2019.

⁶⁹ *Od.* X 508.

⁷⁰ Molti editori hanno condannato la chiusa della *Teogonia* come aggiunta di un poeta più tardo. Tali posizioni, riassunte in West 1988, 397-399, vengono smentite in Debiasi 2008, che analizza e verifica le argomentazioni strutturali, linguistiche e stilistiche contrarie alla genuinità dei versi, tacciandole di debolezza argomentativa. Particolarmente interessante ai fini delle *querelle* di cui si è fatta menzione, è l'argomento di natura storico-contenutistica: la menzione dell'occidente tirrenico sarebbe da ricondurre a un'età di scontri tra Greci e Tirreni, quale il VI sec. Dunque, la cronologia esiodica sarebbe troppo alta, riflesso di una conoscenza superficiale ancora legata ad attività solo esplorativa. Sottolineando invece le proficue relazioni economiche legate al commercio, Debiasi sostiene che neppure quest'argomentazione regga all'accusa di inautenticità.

regnavano su tutti gli illustri Tirreni».

(Hes. *Th.* 1011-1016)

Anche Strabone, riportando la testimonianza di Eratostene, conferma la tesi esiodea:

Ἐρατοσθένης δὲ Ἡσίοδον μὲν εἰκάζει πεπυσμένον περὶ τῆς Ὀδυσσέως πλάνης, ὅτι κατὰ Σικελίαν καὶ Ἰταλίαν γεγένηται, πιστεύσαντα τῇ δόξῃ ταύτῃ μὴ μόνον τῶν ὑφ' Ὀμήρου λεγομένων μεμνησθαι, ἀλλὰ καὶ Αἴτνης καὶ Ὀρτυγίας, τοῦ πρὸς Συρακούσας νησίου, καὶ Τυρρηνῶν Ὅμηρον δὲ μῆτε εἰδέναι ταῦτα, μῆτε βούλεσθαι ἐν γνωρίμοις τόποις ποιεῖν τὴν πλάνην.

«Eratostene arguisce che Esiodo, informato sulle peregrinazioni di Ulisse, avrebbe appreso che avvennero lungo la Sicilia e l'Italia e che, forte di questa opinione, non solo avrebbe rammentato i luoghi di cui parla Omero, ma anche l'Etna e Ortigia, l'isoletta davanti a Siracusa, e i Tirreni; e che Omero invece, né conosceva queste cose, né desiderava rappresentare il viaggio in luoghi conosciuti»⁷¹.

(Strab. I 2, 14)

Le parole del geografo e, indirettamente di Eratostene, si caricano di grande importanza non solo perché le avventure di Odisseo vengono collocate nell'Occidente tirrenico, ma poiché l'erudito «individua un carattere costitutivo e distintivo del poeta di Ascra rispetto ad Omero, le cui vaghe determinazioni geografiche Esiodo sostituisce con localizzazioni occidentali reali. [...] Eratostene aveva avanzato la tesi moderna, e oggi predominante, di una geografia dell'*Odissea* in massima parte poetica, dimostrando una competenza specifica eccezionale per l'epoca»⁷²: la vaghezza omerica è sostituita dalla precisione reale e pragmatica di Esiodo.

Da ultimo, è proprio Apollonio a sostenere la tesi dell'ubicazione tirrenica del regno di Circe. Quando gli Argonauti arrivano in Colchide, sbarcano in un luogo sopraelevato che chiamano *Kirkaion*: si tratta del promontorio del Circeo, presentato come un lugubre cimitero colco⁷³. Rispetto a Omero, dal quale il Rodiese vuole evidentemente prendere le distanze, Apollonio non solo non colloca Aiaie

⁷¹ La traduzione è di A. Debiasi, in Debiasi 2008.

⁷² Debiasi 2008, 46. Fiumi d'inchiostro sono stati versati, fin dall'Antichità, per comprendere la natura idealistica o reale dei viaggi di Odisseo.

⁷³ Gli Argonauti sono accolti da una macabra visione: alla sommità degli alberi di agnocasto e di salice a cui il *Kirkaion* è piantato, sono sospesi dei cadaveri umani. In modo conforme ai costumi cimiteriali caucasici, infatti, i Colchi prevedevano la sepoltura solo per le donne, mentre erano soliti avvolgere gli uomini in pelle di toro e sospenderli agli alberi lontano dalla città. Cf. A.R. III 200ss. L'informazione viene confermata anche dallo storico Ninfodoro; cf. *FHG* II, 380 fr. 17.

in Oriente, ma non la rende neppure un'isola, bensì un promontorio costiero che definisce “terra Tirrenia” o “costa tirrenica” affacciata sul Mar Ausonio⁷⁴.

Gli studiosi moderni, nel tentativo di riconoscere una pur vaga aderenza di Omero alla realtà etnica e geografica, hanno tentato di interpretare i dati discordi, fornendo soluzioni via via differenti⁷⁵. La loro difficoltà, tuttavia, non ci stupisce considerando che lo stesso Odisseo, giunto sull'isola, si era detto sconfortato ai compagni a causa dell'impossibilità di orientarsi: ὦ φίλοι, οὐ γάρ τ' ἴδμεν ὅπη ζόφος οὐδ' ὅπη ἠώς, / οὐδ' ὅπη ἠέλιος φαεσίμβροτος εἶς' ὑπὸ γαῖαν / οὐδ' ὅπη ἀννεῖται «O amici, non sappiamo dov'è l'occidente e l'aurora, dove va sotto terra il sole che dà luce ai mortali, e dove risorge» (*Od.* X 190-192). Il problema principale della localizzazione dell'isola, secondo Arrighetti, è l'impossibilità «di presupporre uno sfondo unitario per le avventure di Odisseo»⁷⁶ proprio a causa del passo sopra citato (XII 3-5), dove il regno di Circe è descritto come il luogo orientale ὅθι τ' Ἡοῦς ἠριγενείης / οἰκία καὶ χοροὶ εἰσι καὶ ἀντολαὶ Ἡελίοιο. Per spiegare la convergenza dell'Aurora e del Sole in un medesimo punto – come può il Sole, tramontando ad ovest, raggiungere nuovamente l'est? – lo studioso utilizza proprio un passo della *Teogonia* di Esiodo dove si narra della dimora occidentale di Notte e Giorno:

ὅθι Νύξ τε καὶ Ἡμέρη ἄσσον ἰοῦσαι
ἀλλήλας προσέειπον ἀμειβόμεναι μέγαν οὐδὸν
χάλκεον· ἡ μὲν ἔσω καταβήσεται, ἡ δὲ θύραζε 750
ἔρχεται, οὐδέ ποτ' ἀμφοτέρας δόμος ἐντὸς ἐέργει,
ἀλλ' αἰεὶ ἐτέρη γε δόμων ἔκτοσθεν ἐοῦσα
γαῖαν ἐπιστρέφεται, ἡ δ' αὖ δόμου ἐντὸς ἐοῦσα
μίμνει τὴν αὐτῆς ὄρην ὁδοῦ, ἔστ' ἂν ἵκηται·

«Là dove la Notte e il Giorno passando vicini
si parlano l'un l'altro mentre attraversano la grande soglia
di bronzo. L'una discende dentro l'altro e la porta
raggiunge, e mai la dimora li racchiude entrambi,

⁷⁴ Cf. A. R. III 200, 311-313; IV 590, 659-661, 849-850, 856. Quando in III 1074 Medea fa riferimento all'isola di Eea, Giasone risponde sorpreso che a Iolco non si è mai sentito neppure il nome di una tale isola: si tratta di un espediente con cui l'autore vuole evidenziare la scarsa, e in parte errata, conoscenza del mondo greco di Medea. Allo stesso tempo, tuttavia, è un modo in cui Apollonio sottolinea di conoscere la versione omerica del mito ma ne enfatizza il suo consapevole distacco.

⁷⁵ Sintesi delle diverse posizioni degli studiosi, con ulteriore bibliografia, in Arrighetti 1966, 1-60 e nel capitolo che Franco dedica all'argomento in Bettini-Franco 2010, 54-68, riassumendo alcune tra le ipotesi più accreditate. Vedi anche Heubeck 1988, 231.

⁷⁶ Arrighetti 1966, 23.

ma sempre mentre l'uno sta fuori casa
e percorre la terra, l'altra sta in casa
e aspetta l'ora del suo viaggio, finché arrivi».

(Hes. *Th.* 748-754)

Notte e Giorno hanno una dimora comune ma possono incontrarsi solo sulla soglia: il loro percorso è identico ma inverso, quando l'uno entra ad attendere l'ora del suo viaggio, l'altro è intento a compiere il suo. La logica del passo si evince facilmente: «è una chiara dimostrazione di come, partendo da una circostanza di fatto, e cioè il tramonto a ovest sia del giorno che della notte, il poeta sia a un certo punto dominato dalla forza della fantasia e indotto da essa a unire immagini e concetti che scaturiscono l'uno dall'altro e l'uno dall'altro dipendenti. L'idea della dimora di Notte a ovest (v. 744ss.) porta con sé quella che là deve esserci anche Giorno, perché anch'esso tramonta a ovest»⁷⁷. Per di più, non è difficile immaginare che a ovest, dove finisce la corsa, vi sia una dimora ad attenderli: per gli stessi presupposti mitico-astronomici, poiché Circe è figlia di Helios, Omero avrebbe sostituito Sole ed Eos a Giorno e Notte. Sulla base di questa tecnica speculazione cosmologica, Arrighetti ipotizza una collocazione occidentale di Circe che sarebbe esistita già nell'episodio omerico.

Karl Meuli propone un'esegesi differente del passo, sostenendo che la caratterizzazione orientale di Aiaie sia un chiaro indizio dell'influenza del mito degli Argonauti sull'episodio omerico: così come la destinazione della nave Argo è la terra di Aia, poi identificata con la Colchide, dove Giasone incontra Medea, quella della nave di Odisseo è l'isola di Aiaie, il cui nome amplifica il richiamo, dove incontra Circe. Proprio in virtù di questa corrispondenza, Omero avrebbe inserito il trasferimento della dea in Occidente, al fine di porla lungo la rotta odissica dimenticando, tuttavia, di correggere tutti quei passi in cui Aiaie è ancora qualificata come terra d'oriente⁷⁸.

Marconi, basandosi su degli indizi di natura linguistica, propone l'ipotesi di una migrazione di popoli: il popolo dei *Kerketai*, il cui etimo suggerirebbe un legame con *Kirke*, attestato nel Ponto Eusino, si sarebbe trasferito prima nell'isola di *Kerkyra* (torna ancora una volta il radicale *ker*), l'attuale Corfù, per poi raggiungere le coste laziali, dove è attestato il popolo dei Circei. Per di più, sulla base delle testimonianze di Fozio ed Esichio, che scrivono che i *Kerketai* sono un *ethnos indikon*, si profila anche l'ipotesi di una relazione con l'India, attestata dal trapianto di toponimi dal Ponto Eusino verso oriente⁷⁹.

Ancora, Alain Ballabriga tenta di conciliare una tappa orientale come Aiaie con le altre avventure di Odisseo marcatamente occidentali, sostenendo una diversa percezione del mondo ai tempi di Omero:

⁷⁷ Arrighetti 1966, 24-25.

⁷⁸ Meuli 1974.

⁷⁹ Cf. Marconi 1942, 36-59.

in età arcaica, i Greci avrebbero avuto l'idea di un Grande Nord in cui est e ovest si sovrappongono. Per questo la dimora di Circe poteva essere contemporaneamente la dimora di Aurora e del Sole e una sosta nel peregrinaggio occidentale di Odisseo⁸⁰.

Da ultimo, si ricordi il Lesky, il quale, pur sostenendo un'ubicazione orientale di Aiaie, ha mostrato un parziale atto di resa nell'accogliere l'irrazionalità topografica come una legittima licenza poetica⁸¹. Di fronte a un groviglio tanto complesso da sciogliere, non sembra poi la più assurda delle posizioni. Tornando ad Apollonio Rodio, il fugace riferimento a Circe nel libro III, così come le numerose occorrenze del suo nome e della sua dimora nel corso dell'opera⁸², sono funzionali alla sua apparizione nell'episodio che la coinvolge direttamente (IV 661-752)⁸³. Sulla strada del ritorno, dopo aver conquistato il vello d'oro a prezzo di un indicibile spargimento di sangue, Giasone e Medea fanno sosta presso Circe, sulle coste laziali: così gli è stato imposto da Zeus. Il Padre degli dei, infatti, ha decretato che a seguito dei misfatti compiuti – Medea è traditrice del padre e assassina del fratello Apsirto – la coppia debba essere sottoposta a un rito di purificazione compiuto proprio da Circe. A differenza di quanto avviene in Omero, dove la narrazione dell'episodio è preceduta dalla presentazione della dea (*Od.* X 135-139), Apollonio non spende parole per alcun preambolo introduttivo; la genealogia di Circe è stata già menzionata in precedenza (IV 591) e, per di più, si presuppone che il lettore conosca il personaggio omerico. Così, appena sbarcati al porto di Eea, gli Argonauti la trovano lì, mentre si deterge il capo e le vesti sulla riva. Non è un caso che il primo dettaglio della narrazione siano i capelli: proprio in Omero uno degli epiteti ricorrenti della dea era ἐϋπλόκαμος 'dai riccioli belli' che, in questo caso, viene sostituito da un meno ampolloso, ma comunque presente πλόκαμους (IV 671). Uno dei tanti particolari che sottolinea la profonda conoscenza apolloniana del modello ma, di pari passo, anche la costante volontà di innovarlo. La dea, che pure nelle *Argonautiche* non viene mai definita tale, sta svolgendo questo lavacro per liberarsi di un senso di contaminazione quasi fisico, dovuto allo sconvolgimento prodotto da un incubo notturno di sangue e fuoco. Nel sogno, le pareti della casa le apparivano grondanti di sangue, lingue di fuoco inghiottivano i *pharmaka* con cui era solita stregare gli stranieri e solo attingendo a quel sangue poteva domare l'incendio e porre fine a un terrore non proprio di dea ma definito, per l'appunto, mortale. Un incubo, certamente, ma anche un sogno premonitore: come la Circe omerica, a cui Hermes aveva predetto l'arrivo di Odisseo, anche la Circe apolloniana, seppur in modalità completamente diversa, vive una sorta di preveggenza che le anticipa l'arrivo di visitatori le cui mani si sono davvero

⁸⁰ Ballabriga 1998.

⁸¹ Lesky 1948, 22-68.

⁸² A. R. II 400, III 311, 1074, 1092-1093.

⁸³ Per il commento dell'episodio che seguirà, è stata fondamentale la lettura di Knight 1995, 176-200 e di Hatzantonis 1976, 5-24.

macchiate di sangue. Accanto alla donna, intenta alla purificazione, gli Argonauti scorgono degli esseri mostruosi:

Θῆρες δ', οὐ θήρεσσιν εἰκότες ὠμηστῆσιν
οὐδὲ μὲν οὐδ' ἄνδρεσσιν ὁμὸν δέμας, ἄλλο δ' ἀπ' ἄλλων
συμμιγέες μελέων, κίον ἀθρόοι, ἤυτε μῆλα
ἐκ σταθμῶν ἄλλις εἴσιν ὀπηδεύοντα νομῆι. 675

Τοίους καὶ προτέρους ἐξ ἰλύος ἐβλάστησεν
χθὼν αὐτῆ μικτοῖσιν ἀρηρεμένους μελέεσσιν,
οὐπω διψαλέω μάλ' ὑπ' ἥερι πιληθεῖσα
οὐδέ πω ἀζαλέοιο βολαῖς τόσον ἠελίοιο
ικμάδας αἰνυμένη· τὰ δ' ἐπὶ στίχας ἤγαγεν αἰῶν 680
συγκρίνας. Τὼς οἶγε φυὴν αἰδηλοὶ ἔποντο,
ἥρωας δ' ἔλε θάμβος ἀπείριτον.

«delle fiere, non simili a bestie feroci ma nemmeno ad uomini con corpo omogeneo, in una mescolanza delle membra più diverse, avanzavano in schiera compatta, come le greggi escono dagli stazzi per seguire il pastore⁸⁴. Di tali creature anche nel passato ne aveva fatte nascere dal fango la stessa terra, costruite con membra miste, quando non si era ancor molto solidificata sotto l'azione dell'aria sitibonda e non aveva ancora assorbito molta umidità ai raggi del torrido sole. Solo il tempo le condusse all'ordine attraverso una giusta combinazione. In tal modo questi mostri la seguivano, senza una forma definita, e gli eroi furono colti da infinito stupore»⁸⁵.

(A.R. IV 672-682)

Si tratta di una delle più evidenti innovazioni apolloniane del mito: le belve omeriche, stregate e rese mansuete dalla dea, si sono trasformate in ibridi mostruosi, aberrante commistione di membra umane ed elementi ferini. Oltre a far sfoggio di erudizione, attraverso la menzione della teoria scientifica empedoclea⁸⁶ e l'uso di termini cosmologici, l'autore vuole evidentemente rendere la scena più

⁸⁴ Virginia H. Knight sottolinea che la similitudine del gregge guidato dal pastore sostituisce quella omerica dei cani scodinzolanti, adattandosi meglio alla scena: rispetto a quanto avviene nell'Odissea, dove gli uomini vengono accolti e intimoriti dalle belve stregate e vedono Circe solo in un secondo momento, in questo caso la padrona di casa compare fin dalla prima scena attorniata dai suoi animali. Cf. Knight 1995.

⁸⁵ La traduzione italiana è di E. Livrea, in Livrea 1973.

⁸⁶ «La teoria empedoclea della formazione spontanea degli esseri viventi (dalla mistura degli elementi derivano corpi più complessi, da cui si differenziano, sempre più distintamente, alcuni organi; unendosi questi ultimi casualmente, hanno origine esseri misti di ogni genere, fra i quali, nell'ultima fase della differenziazione, sopravvivono quelli capaci di crescere e riprodursi) si innesta, in forma del tutto nuova evidentemente prodotta dalla libera fantasia creatrice apolloniana, sui dati tradizionali del mito di Circe, che in Omero non faceva per nulla menzione di simili esseri ibridi» (Livrea 1973, 205 nota 672).

grottesca rispetto all'antecedente omerico, intensificando gli effetti del potere metamorfico di Circe attraverso un ibridismo che stupisce gli Argonauti tanto quanto il lettore.

Di fronte agli occhi della donna invece non c'è stupore né dubbio, il lampo negli occhi è marchio distintivo della progenie di Helios: è Circe, sorella di Eeta. La sua accoglienza è cordiale ma, come nell'*Odissea*, nasconde l'inganno: è per questo che gli Argonauti, su ordine del loro comandante, non rispondono al cenno affettuoso con cui la donna li invita a seguirla. È l'unico gesto con cui l'autore allude al fascino seduttivo ma ingannevole della dea che, altrimenti, manca del tutto nel passo: «this attempt to lure Jason's men to her home replaces Circe's transformation of Odysseus' companions, changing magic into normal seduction»⁸⁷. Il cenno è infruttuoso, solo Giasone e Medea seguono Circe a palazzo; ma anche quando lei li invita a sedersi, il suo invito rimane di nuovo inascoltato: la coppia, in assoluto silenzio, si getta a sedere sul focolare come è costume di chi è supplice. Circe comprende dal silenzio, dallo sguardo basso e dalla spada che lui pianta a terra⁸⁸, che i due sono responsabili di un delitto, ma comprende anche la legge di Zeus, protettore dei supplici, e in virtù di questa, dà loro soccorso compiendo il rito di purificazione che le si richiede. Allora, sgozza un maialino da latte⁸⁹ e lava le mani dei due omicidi con il sangue dell'animale, fa delle libagioni e rivolge preghiere a Zeus, soccorritore degli assassini. Mentre le sue ancelle, le ninfe Naiadi, portano via tutti gli oggetti rituali contaminati, la dea brucia delle focacce nel focolare e versa delle libagioni, stavolta senza vino, invocando le Erinni, dee vendicatrici, e ancora Zeus, perché placino la loro collera e siano benevoli verso i due supplici. Solo una volta terminato il rito, Giasone e Medea le rivolgono lo sguardo e rispondono alle sue domande. Se è vero che gli occhi sono lo specchio dell'anima, non vi è momento più adatto per averne la prova: negli occhi di Medea brilla lo stesso lampo che in quelli di Circe. Non vi è bisogno di esplicitare il loro legame di parentela, Circe sa che la fanciulla appartiene alla stirpe del Sole e ne riconosce la lingua, a lei così familiare⁹⁰. Medea, tra il pianto e l'angoscia che ricorda in parte lo scoramento odissiaco, narra della strada percorsa, ricorda le terribili prove legate all'impresa e le sue colpe verso il padre. Tace solo l'assassinio di Aspirote che Circe ha, tuttavia, ormai intuito. La nipote che ha davanti la impietosisce ma quanto ha fatto non può salvarla dalla sua ira:

Σχετλίη, ἧ ῥα κακὸν καὶ ἀεικέα μήσαο νόστον.

ἔλλομαι οὐκ ἐπὶ δὴν σε βαρὺν χόλον Αἰήταο

740

⁸⁷ Knight 1995, 190.

⁸⁸ Knight nota la ricorrenza della spada in entrambi gli episodi, sia in quello odissiaco, sia in quello argonautico. Mentre Odisseo la utilizza come arma per difendersi da Circe, Giasone la pianta nel terreno per dichiararsi colpevole di un delitto.

⁸⁹ Sarebbe questa l'unica occorrenza del maiale nella narrazione del Rodiese. Dovrebbe forse insinuarsi in noi il dubbio che quest'animale fosse in origine un uomo? Knight solleva la questione.

⁹⁰ Si tratta di piccoli particolari con cui Apollonio vuole però sottolineare il legame di Circe a Medea ma anche all'Oriente e alla Colchide. Cf. Knight 1995.

ἐκφυγέειν, τάχα δ' εἴσι καὶ Ἑλλάδος ἤθεα γαίης
τεισόμενος φόνον υἱός, ὅτ' ἄσχετα ἔργα τέλεσσας.
ἄλλ' ἐπεὶ οὖν ἰκέτις καὶ ὁμόγνιος ἔπλευ ἐμεῖο,
ἄλλο μὲν οὔτι κακὸν μητίσομαι ἐνθάδ' ἰούση·
ἔρχο δ' ἐκ μεγάρων, ξείνῳ συνοπηδὸς ἐοῦσα
ὄντινα τοῦτον ἄιστον ἀνεύραο πατρὸς ἀνευθεν,
μηδέ με γουνάσσειαι ἐφέστιος· οὐ γὰρ ἔγωγε
αἰνήσω βουλάς τε σέθεν καὶ ἀεικέα φύξιν.

745

«Misera, davvero è un empio e sciagurato ritorno quello che hai macchinato. Credo che non potrai sfuggire per molto tempo all'aspra collera di Eeta, che presto raggiungerà perfino le dimore dell'Ellade per vendicare l'assassinio del figlio, giacché hai commesso un delitto infame. Ma, poiché sei supplice e per di più mia parente, non escogiterò un altro malanno contro di te che sei venuta qui. Esci però dalla mia casa, in compagnia di questo straniero, di questo sconosciuto (chiunque egli sia) che ti sei scovato contro la volontà di tuo padre, e non supplicarmi in ginocchio vicino al mio focolare, perché mai potrò approvare la tua decisione e la tua vergognosa fuga».

(A.R. IV 739-748)

Benché abbia compiuto il rito di purificazione ed espiazione, Circe non diviene un'aiutante per i suoi ospiti come era avvenuto nell'episodio omerico, non fornisce indicazioni per il viaggio di ritorno, non manda venti favorevoli. Piuttosto mostra dei sentimenti nuovi e del tutto umani, come l'ira e lo sdegno. Pur senza alcun intento allegorico, in Apollonio Circe è un personaggio depotenziato e privato della sua autorità: non è dea, non è neppure maga – la purificazione viene svolta senza l'ausilio di φάρμακα come una comune cerimonia greca che la fa assomigliare piuttosto a una sacerdotessa e la conoscenza di ciò che ancora non le è stato rivelato non è abilità magica ma solo intuizione –, il luogo in cui vive perde il fascino di una dimensione soprannaturale⁹¹, divenendo geograficamente mappabile. Insomma, per usare il termine impiegato da Cristiana Franco, l'atmosfera si fa «borghese»⁹² e un aspetto sottolineato anche da Knight: «Circe is given new ways to behave in the light of the new situation in which she is placed. This un-Homeric behaviour is determined by her family connexion to Medea and her duty to purify the suppliants. The kindness and malice in her

⁹¹ Franco non si mostra concorde e sostiene piuttosto che l'ibridismo introdotto da Apollonio «trasforma il regno di Circe in una bolla fuori dal tempo, uno spazio primigenio ricreato a piacere dai poteri di questa Signora del caos, capace di rimescolare le forme che il Tempo aveva pazientemente selezionato e distinto». L'immagine di Aiaie regalata al lettore sarebbe dunque più perturbante e intellettualizzata. Cf. Bettini-Franco 2010, 212-213.

⁹² Bettini-Franco 2010, 216.

nature which are hinted at Odyssey are shown in her hospitality and rejection, but her motives are more human than those of the inscrutable Homeric Circe»⁹³.

I.6.2 Plutarco

Lettura del mito di tutt'altro gusto è quella che ci viene offerta da Plutarco di Cheronea, autore vissuto tra II e I sec. a.C., nell'operetta *Bruti animalia ratione uti* 'Gli animali non umani usano le virtù', conosciuta come *Le virtù degli animali* ma più spesso denominata semplicemente *Gryllus*, dal nome del protagonista. Si tratta di un dialogo mitico, un'esercitazione retorica divertente e divertita poiché opera una paradossale revisione del mito di Circe il cui potere metamorfico, emblema della sua natura maligna, diviene una sorta di atto di grazia⁹⁴.

La scena narrata da Plutarco si inserisce idealmente nel canto XII dell'*Odissea*, quando Odisseo e i suoi compagni, di ritorno dall'Ade, fanno nuovamente sosta a Eea per dare sepoltura a Elpenore e riprendere le forze dopo la spaventosa impresa. Per la precisione, si collocherebbe dopo i versi 37-141, sequenza in cui Circe fornisce fondamentali consigli per affrontare gli ostacoli che si frappongono al ritorno in patria dell'eroe – le Sirene, Scilla, Cariddi e il soggiorno presso l'isola Trinacria. È proprio a queste dritte che Odisseo si riferisce nell'incipit del dialogo, quando afferma: ταῦτα μὲν, ὦ Κίρκη, μεμαθηκέναι δοκῶ καὶ διαμνημονεύσειν «Circe, queste cose le ho capite, credo, e spero di ricordarmele» (Plu. *Brut. An.* 1); questa battuta vuole essere un evidente anello di congiunzione tra l'episodio odissiaco e quello plutarco.

Prima di lasciare definitivamente l'isola, l'eroe vuole compiere un'altra impresa per cui essere ricordato e glorificato: è per questo che chiede alla dea se tra i lupi e i leoni che si aggirano nel luogo, vi siano dei Greci a cui Circe possa restituire forma umana. Sarebbe, infatti, grande motivo di vanto presso il suo popolo, poter sottrarre altri compatrioti a una vita tanto miserevole⁹⁵. La dea non può che obiettare, accusandolo di quella stupidità ed eccesso di ambizione in nome delle quali ha declinato offerte ben più importanti:

⁹³ Knight 1995, 195.

⁹⁴ Sull'operetta, cfr.: Hatzantonis 1976; Warner 1999, 3-14; Casanova 2006/7, 19-28; Casanova 2012, 181-191; Franco 2012. Per la traduzione dei passi si segue l'edizione di Zinato 1995.

⁹⁵ Nel dialogo plutarco l'eroe è sotto attacco: la sua volontà di riscattare altri compatrioti non è altro che un interessato desiderio di gloria personale e l'astuzia che nell'*Odissea* è un'arma virtuosa per riequilibrare rapporti di forza sfavorevoli, diviene, in questo contesto, maschera della sua malvagità. Casanova sostiene che la caratterizzazione negativa del personaggio di Ulisse non derivi da Omero, dove l'eroe è connotato positivamente, ma sia piuttosto un'eredità della tragedia di IV secolo: è proprio nei drammi attici che Odisseo recita ruoli in cui si accanisce sui deboli e sui vinti, in cui la sua astuzia diviene meschinità. Vengono portati ad esempio il *Filottete* di Sofocle, l'*Ecuba* o l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide. Cf. Casanova 2012.

Ὅς τὸν ἀθάνατον καὶ ἀγήρω σὺν ἐμοὶ βίον ἀφεις ἐπὶ γυναῖκα θνητὴν, ὡς δ' ἐγὼ φημι καὶ γραῦν ἤδη, διὰ μυρίων ἔτι κακῶν σπεύδεις, | ὡς δὴ περίβλεπτος ἐκ τούτου καὶ ὀνομαστός ἔτι μᾶλλον ἢ νῦν γεν<ησ>όμενος, κενὸν ἀγαθὸν καὶ εἶδωλον ἀντὶ τῆς ἀληθείας διώκων;

«tu che rifiuti l'immortalità e l'eterna giovinezza accanto a me e vuoi tornare da una donna mortale – e ormai vecchia, te lo assicuro – passando infinite altre disgrazie; questo al solo scopo di diventare ancora più illustre e famoso di quanto sei. Segui una vana immagine di bene, non la verità».

(Plu. *Brut. An.* 1F)

Questo particolare Omero non ce l'aveva proprio raccontato: la dea non aveva mai cercato di trattenere l'eroe né gli aveva proposto una vita con lei ed era stato proprio quest'aspetto a marcare la differenza con Calypso. Un'altra delle novità plutarchee.

In ogni caso, Circe non si oppone alla proposta dell'eroe, ma solo a patto che i diretti interessati siano d'accordo. Così, dona la capacità di parola a un solo animale, in rappresentanza di tutti gli altri; un maiale di nome Grillo. Anche in questa scelta emerge l'ironia dell'autore: Grillo è un nome proprio ma Plutarco sembra giocare con il termine che, suonando come un'onomatopea di *gry*, il verso del suino, diventa quasi un soprannome infantile⁹⁶. La discussione si accende, assumendo un tono provocatoriamente paradossale: Grillo, e gli altri animali con lui, non hanno la minima intenzione di abbandonare la beatitudine dello stato ferino, e non perché la bevanda di Circe abbia loro stregato la mente oltre che il corpo, come in un primo momento immagina Odisseo. Non si azzardi a pensarlo, Circe non è una dea ingannatrice, è la loro benefattrice. Con le stesse abilità di un sofista, Grillo illustra punto per punto in cosa la vita ferina sia superiore a quella umana, a partire dalle virtù. Coraggio, forza e temperanza sono più salde negli animali, poiché in essi connaturate e non bisognose di essere insegnate, come invece accade agli uomini per i quali ἡ μὲν ἀνδρεία δειλία φρόνιμος οὔσα, τὸ δὲ θάρσος φόβος ἐπιστήμην ἔχων τοῦ δι' ἐτέρων ἕτερα φεύγειν «il valore è un misto di viltà e prudenza e il coraggio una paura accorta nell'evitare alcune prove affrontandone altre» (Plu. *Brut. An.* 4C). Se fosse altrimenti, se negli uomini il coraggio fosse qualcosa di innato, ne avrebbero anche le donne; se pure Penelope fosse modello di temperanza tra le donne, in quanto specchio di castità, lo sarebbe sempre meno della cornacchia che, se perde il compagno, rimane vedova per nove generazioni.

⁹⁶ Cf. Warner 1999, 9.

La disamina di Grillo insiste in modo particolare sulla temperanza e sul controllo dei desideri. Mentre gli uomini vivono in balia delle passioni futili – l'oro, il cibo, la perversione sessuale –, l'animo delle bestie è completamente inaccessibile a desideri estranei:

Ἀλλὰ τὰ μὲν πλεῖστα ταῖς ἀναγκαίαις ὁ βίος ἡμῶν ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς διοικεῖται, ταῖς δ' οὐκ ἀναγκαίαις ἀλλὰ φυσικαῖς μόνον οὔτ' ἀτάκτως οὔτ' ἀπλήστως ὁμιλοῦμεν.

«la maggior parte della nostra vita è governata dalle passioni necessarie e con quelle non necessarie, ma solo naturali, conviviamo ordinatamente e senza eccessi».

(Plu. *Brut. An.* 6F)

L'attacco oratorio di Grillo si spinge oltre, fino alla trattazione delle capacità intellettuali: le bestie sono dotate per natura di ragione e intelletto, anche la pecora e l'asino, contrariamente a quanto possa credere altezzosamente Odisseo. Grillo non si risparmia neppure sul finale: quando Odisseo obietta che sia un grave atto di empietà attribuire la ragione agli animali che non conoscono il concetto di divinità, il maiale, alludendo in modo tagliente all'ateismo del nonno dell'eroe, risponde:

Εἴτ' ἀ σε μὴ φῶμεν, ὦ Ὀδυσσεῦ, σοφὸν οὕτως ὄντα καὶ περιττὸν ἐκ τοῦ Σισύφου γεγονέναι;

«e quindi diremo che tu, che sei così intelligente e saggio, non sei nato da Sisifo?».

(Plu. *Brut. An.* 10E)

Il dialogo, benché Circe vi compaia solo nelle battute iniziali, è una riscrittura fondamentale che dà nuova veste all'episodio omerico. Scardinando l'atteggiamento tipico degli allegoristi che avevano enfatizzato il potere magico della dea, la sua perfidia e crudeltà, Plutarco fornisce una versione sovversiva dell'episodio e della dea stessa. Il relativismo è la chiave di lettura dell'operetta: la metamorfosi, da atto di degradazione e umiliazione, diviene esperienza positiva ottenuta grazie a una dea che agisce per donare una condizione di vita più felice di quella umana. Per concludere, «attraverso l'appassionata retorica di Gryllos, il regno di Circe diviene così lo spazio in cui gli animali prendono la parola per confutare il cieco pregiudizio antropocentrico [...] sul quale si è costruito l'intero castello della cultura di cui Odisseo è portatore e che considera l'umanità misura del mondo»⁹⁷.

⁹⁷ Cf. Franco 2012, 28.

I.6.3 Virgilio

Per affrontare l'analisi della fortuna di Circe nella letteratura latina, vorrei partire parafrasando la potente immagine evocata da Segal nel suo saggio relativo all'argomento: se l'ambientazione dell'episodio in Omero ricorda un Bellini o un Giorgione, quella in Virgilio è sicuramente un Hieronymus Bosch⁹⁸. Capiremo il perché.

Circe compare per la prima volta nell'*Eneide* nel libro III, quando Eleno, predicendo a Enea i molti ostacoli che lo attendono ancora sul cammino, la presenta come un pericolo da evitare. L'isola di Circe eea – con uno slittamento del toponimo che si fa epiteto – è un luogo talmente insidioso da essere affiancato ai laghi inferni⁹⁹. È questa la premessa che fa da introduzione ai vv. 10-24 del libro VII in cui Circe diverrà «una realtà concreta, benché ancor una volta essa non entri direttamente in scena»¹⁰⁰.

Preso il largo dopo aver adempiuto alle esequie funebri per la sua nutrice Gaeta, Enea e il suo equipaggio rasentano le coste circee¹⁰¹, proprio come era stato loro predetto. Se la prima impressione è quella che conta, di certo quella che induce Circe non è positiva. Virgilio infatti, fin dal primo sguardo, sembra enfatizzare l'aspetto selvatico della dimora della dea e le sue affinità con la natura selvaggia: il palazzo omerico finemente levigato viene indicato come *tecta superba*, e questa sintetica descrizione si accompagna alla significativa eliminazione di tutti gli elementi relativi a un contesto civilizzato; non vi sono troni d'argento né tazze d'oro. Per di più, il palazzo è collocato nel mezzo di una foresta inaccessibile – *inaccessos lucos* – in cui risuona il canto della dea che tesse. L'attività al telaio – per quanto interpretabile come gesto magico o perturbante, è forse l'unica traccia di civilizzazione – è uno degli elementi mutuati dall'episodio omerico ma non fedelmente: a ben vedere, la gestualità è del tutto differente. Mentre in Omero la descrizione dell'atto ricorda una semplice operazione casalinga – la dea canta mentre tesse una grande tela –, i movimenti svolti dalla Circe virgiliana sono più complessi, sia nella costruzione del verso, sia nella visualizzazione: *arguto tenuis percurrens pectine telas* «percorrendo con stridulo pettine lievi tele» (Verg. *Aen.* VII 14)¹⁰². Segal lo definisce un gesto senza tempo, meno concreto perché intangibile nel risultato, e, in definitiva, magico¹⁰³.

⁹⁸ Segal 1968, 434.

⁹⁹ Verg *Aen.* III 384-387: *Ante et Trinacria lentandus remus in unda / et salis Ausonii lustrandum navibus aequor / Infernique lacus Aeaque insula Circae / quam tuta possis urbem componere terra.*

¹⁰⁰ Hatzantonis 1971, 8.

¹⁰¹ Mentre Eleno aveva parlato di isola, in questa circostanza la terra di Circe viene descritta come un promontorio costiero. L'apparente contraddizione sembra sanarsi osservando che Eleno non era mai stato in Italia. Cf. Hatzantonis 1971, 11 nota 1.

¹⁰² La traduzione è di L. Canali, in Paratore 1991².

¹⁰³ Segal 1968, 434-435.

La colonna sonora di questi versi non è di certo la voce della dea che, al contrario, viene sovrastata da suoni terribili e bestiali:

Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum 15
vincla recusantum et sera sub nocte rudentum
saetigerique sues atque in praesepibus ursi
saevire ac formae magnorum ululare luporum,
quos hominum ex facie dea saeva potentibus herbis
induerat Circe in voltus ac terga ferarum. 20

«Di qui si ode il rabbioso lamento dei leoni
che si ribellano ai ceppi e ruggiscono nella fonda notte,
e setolosi porci e orsi nei recinti infuriare,
e grandi forme di lupi lanciare ululati.
Uomini furono, e la crudele dea Circe con erbe
potenti li aveva mutati in ceffi e dorsi di fiere».

(Verg. *Aen.* VII 15-20)

Oltre ad aggiungere animali assenti nell'episodio omerico, quali gli orsi, Virgilio immagina che le belve non siano libere di vagare per la foresta ma chiuse in gabbie e incatenate. Il clangore delle catene nel buio notturno contribuisce a creare un effetto sinistro che si amplifica ancor più nell'uso dell'espressione *formae luporum*: le belve non sarebbero animali in carne e ossa ma sagome, spoglie nelle quali la dea avrebbe racchiuso esseri umani oggetto di metamorfosi. Questo particolare, che avvicina le fiere virgiliane agli ibridi apolloniani molto più che alle belve scodinzolanti omeriche, ha dato luogo a diverse interpretazioni. Oltre alla lettura allegorica di impronta pitagorico-platonica, che faceva di Circe la Signora del ciclo delle rinascite e delle belve ruggenti le anime destinate alla metempsicosi, una seconda ipotesi priva la dea di questo ruolo escatologico, connotandola piuttosto come una cortigiana¹⁰⁴. Le belve, in questo secondo caso, sarebbero amanti a lei sottomessi. Una terza lettura, ben più singolare, basata sulla tradizione etimologica secondo la quale *kirkos* deriverebbe da *circus* 'circuito' per la corsa dei carri, legherebbe Circe all'ambiente degli spettacoli circensi. Vari autori tra cui Tertulliano, ricordano che sarebbe stata proprio lei a mettere in scena il primo spettacolo in onore del padre Helios¹⁰⁵. Poiché all'ambiente circense era legata anche la pratica delle *venationes*, cioè dei combattimenti tra animali feroci in arena, la presenza nel passo virgiliano di belve ingabbiate

¹⁰⁴ Servio, come ci ricorda Cristiana Franco, commenta in questi termini il passo.

¹⁰⁵ Cf. Tert. *Spect.* 8; Isid. *Orig.* XVIII 28; Giovanni Lido, *De mensibus*, 12.

e incatenate potrebbe essere di supporto all'ipotesi di una «Circe degli spettacoli»¹⁰⁶. Quale che sia la lettura del passo, in chiave simbolica o meno, Virgilio si allontana dall'ambiguità omerica che lascia spazio al dubbio sulla natura degli animali: nel poeta latino sono indiscutibilmente *hominum ex facie* trasformati da una dea crudele.

*Dea saeva potentibus herbis*¹⁰⁷: questo basterebbe a descrivere Circe, una divinità pericolosa che esercita il suo potere attraverso potenti droghe. Prova addizionale delle abilità magico-metamorfiche di Circe sarebbero altri due episodi, richiamati nello stesso libro. Nel primo di essi Virgilio cita brevemente la metamorfosi del re Pico, trasformato in uccello dalla dea per mezzo di *venenis*¹⁰⁸ – sarà poi Ovidio ad approfondire e narrare in modo più esteso la vicenda. Ai vv. 280-283, invece, si menziona un particolare insolito, che sembra non avere antecedenti mitici: Latino, per ingraziarsi Enea, lo omaggia di una pariglia di cavalli speciali, spiranti fuoco dalle narici e nati dall'accoppiamento di una puledra mortale con gli stalloni immortali di Helios¹⁰⁹. Sarebbe stata proprio Circe a rendersi responsabile del furto dei cavalli del padre per compiere una sorta di «esperimento di ingegneria magica»¹¹⁰. Dunque, se pure l'eco omerico della δεινὴ θεός che fa uso di κακὰ φάρμακα è potente almeno quanto le erbe usate da Circe, grande è la differenza rispetto al modello odissiaco, dove la dea subisce un'evoluzione, divenendo figura su cui convergono anche significati positivi. In Virgilio, al contrario, la dea è un personaggio totalmente negativo, privo di umanità, ipostasi della *Potnia theron* nella sua accezione di dea misteriosa portatrice di morte¹¹¹. Nell'*Eneide* Circe è una figura talmente unidimensionale da non essere nominata in quanto amante, a questo ruolo aveva già assolto Didone, da non essere ricordata come guida, le virtù profetiche si riservano alla Sibilla e ad Anchise, da non entrare mai neppure in scena. Insomma, se i legami tra la leggenda di Enea e la saga di Ulisse esigevano la menzione di Circe, il profilo virgiliano della dea poteva però limitarsi a dei richiami indiretti¹¹². Quest'impostazione, secondo Krauner, non solo

¹⁰⁶ Il rapporto della dea Circe con le belve che la circondano differisce totalmente in Omero e in Virgilio. Si ipotizza che questo dipenda dal contesto culturale di riferimento dei due autori: mentre, cioè, nel mondo greco gli animali feroci o esotici venivano esposti solo in occasione di processioni rituali e lo spettacolo consisteva nel fatto che le belve si mostrassero innaturalmente mansuete, nel mondo romano l'esibizione delle fiere era legata a scontri sanguinari e violenti. La differenza di immagini e di toni, sarebbe quindi da ricondurre a una diversa esperienza di relazione con gli animali. Cf. Bettini-Franco 2010, 216-226.

¹⁰⁷ Verg. *Aen.* VII 19.

¹⁰⁸ Verg. *Aen.* VII 189-191: *Picus, eum domitor, quem capta cupidine coniunx / aurea percussum virga versumque venenis / fecit avem Circe sparsitque coloribus alas.*

¹⁰⁹ «I corsieri di Circe – da cui discendono quelli di Latino – sembrano avere la stessa proprietà meravigliosa dei tori dati da Efesto al fratello di lei Eeta. Non è avventuroso, quindi, concludere che Virgilio abbia fuso i due motivi col proposito di dare un esempio della scaltrezza di Circe e della natura divina e mirabile dei cavalli regalati ad Enea» (Hatzantonis 1971, 11-12).

¹¹⁰ Bettini-Franco 2010, 238.

¹¹¹ Tutti i commentatori moderni concordano nell'interpretare la Circe virgiliana come Mistress of animals che esercita un potere misterioso e perverso sul regno animale. Quest'ultimo, tuttavia, non si inchina al suo potere come nell'episodio omerico, ma piuttosto tenta di liberarsene. Cf. Segal 1968; Bettini-Franco 2010; J. Yarnall 1994.

¹¹² Cf. Paratore 1991², 125.

appiattisce, ma persino inverte il ruolo della Circe omerica che da aiutante indispensabile per il viaggio dell'eroe, si trova a essere un pericoloso ostacolo da cui stare alla larga¹¹³.

Le donne giocano un ruolo fondamentale nella comprensione del viaggio di ritorno di Odisseo il quale, relazionandosi con varie incarnazioni dell'archetipo femminile, riceve da esse tasselli fondamentali nella costruzione della sua identità eroica, non rifiutando ciò che ognuna ha da offrire – la conoscenza pericolosa di Circe o la muliebre adorazione di Nausicaa¹¹⁴. Enea, al contrario, dominato dall'imperativo di fondare un impero, non ha bisogno del femminile ma vede incarnato in esso quel *furor* distruttivo che rischia di distoglierlo dalla sua missione. Per questo è necessario abbandonare Didone, perché l'esperienza politica e quella personale non possono convivere ma si escludono a vicenda¹¹⁵. E per questo è necessario evitare Circe, perché è avvertimento di quel femminile che, stereotipicamente, viene caricato delle passioni pericolose che irretiscono e minacciano il raggiungimento degli obiettivi maschili. La figura di Circe dunque, secondo Yarnall, sarebbe sintomatica del trattamento virgiliano del femminile nel genere epico, nonché della tensione sottesa tra i sessi¹¹⁶. Proprio per evitare di cadere nella rete pericolosa della dea, Nettuno, *deus ex machina*, allontana i Troiani dalle coste, gonfiando le vele di venti favorevoli che li sospingano in alto mare. Gli uomini pii sono salvi, la proiezione diabolica dell'archetipo femminile è stata evitata. «Bizzarro, visionario e pittore di diavoli». No, Vasari non sta parlando di Virgilio, ma di Hieronymus Bosch.

I.6.4 Ovidio

Se per Virgilio sono sufficienti delle evocazioni indirette del personaggio di Circe, Ovidio non si accontenta di qualche riferimento sfuggente ma rende la dea di Aiaie protagonista di vari episodi della propria produzione poetica. Tuttavia, il mito omerico tradizionalmente conosciuto, assume nelle mani di «quel gentile maestro in fatto d'amore»¹¹⁷ una coloritura del tutto nuova¹¹⁸. Partendo proprio dall'episodio narrato in Omero, la novità che più ci sorprende è il cambiamento del punto di vista: il passo smette di esserci così familiare, perché ci troviamo di fronte a una

¹¹³ Krauner 1964, 136-138.

¹¹⁴ Cf. Nagler 1996 e Yarnall 1994, 80-86.

¹¹⁵ L'incontro con Didone non ha valore soltanto su piano mitico ma rappresenta piuttosto una realtà storica: la *liason* amorosa con Enea ha delle conseguenze fattuali e giustifica l'ostilità tra due popoli. Per questo Virgilio non rende Circe un'amante: la dea sarebbe un'incarnazione troppo cruda della sessualità femminile e cederle non avrebbe alcuna giustificazione su piano storico. Per di più, le divinità virgiliane occupano una posizione più remota rispetto a quelle omeriche, rendendo più complessa l'interazione con il piano umano. Cf. Segal 1968, 429-430.

¹¹⁶ Cf. Yarnall 1994.

¹¹⁷ Louis-Benoit Picard in *Il parente di tutti*.

¹¹⁸ Cf. Ellsworth 1988; Segal 1968; 2002, 1-34; Bettini-Franco 2010; Hatzantonis 1971; Brunelle 2002, 55-68.

rifocalizzazione del racconto. Privato del suo tradizionale ruolo di narratore, Odisseo viene sostituito da Macareo che rievocando la sosta sull'isola di Aiaie ci regala particolari inediti, se non differenti, rispetto al suo capo¹¹⁹. Le attività subito successive allo sbarco vengono glissate: non viene fatta menzione dei giorni trascorsi accampati sulla spiaggia, né della spedizione esplorativa di Odisseo. Tantomeno della fortunata caccia del cervo e del banchetto che ne segue. La narrazione inizia direttamente nel momento in cui i ventidue compagni estratti a sorte devono recarsi alla dimora della dea, dove le belve ruggenti virgiliane restituiscono il posto alle mansuete fiere omeriche: benché Ovidio ne accresca il numero, sono lupi, orsi e leonesse scodinzolanti ad accogliere e recare omaggio agli stranieri. Giunti sulla soglia, l'accoglienza loro riservata è intenzionalmente differente rispetto a quella omerica: sono le serve a invitarli a entrare mentre Circe li attende solennemente seduta su di un trono. All'interno «si ha l'impressione di essere in un laboratorio, ove Circe è l'autorità massima – la specialista – mentre le sue ancelle le fanno da assistenti»¹²⁰:

*Nereides nymphaeque simul, quae uellera motis
nulla trahunt digitis nec fila sequentia ducunt;
gramina disponunt sparsoque sine ordine flores
secernunt calathis uariasque coloribus herbas.*

265

«Con lei una corte di Nereidi e di ninfe, che non pettinano
fiocchi di lana con abili dita e non ne traggono fili,
ma dispongono le erbe, selezionano in diversi canestri
i fiori sparsi alla rinfusa e semenze di diversi colori»¹²¹.

(Ov. *Met.* XIV 264-267)

La Circe ovidiana non si dedica al canto e alla tessitura ma, piuttosto, trascorre il suo tempo lavorando con le erbe e presiedendo l'attività delle sue ancelle. Un dettaglio solo apparentemente trascurabile, poiché si tratta di uno degli accenni attraverso cui Ovidio può presentare Circe come un'incantatrice, focalizzando l'attenzione del lettore sull'elemento magico¹²². Segue la somministrazione del ciceone e un'approfondita descrizione della metamorfosi che Macareo, a differenza di Odisseo, ha subito sulla sua pelle e può raccontare con dovizia di particolari: compaiono le setole, la voce si fa grugnito, il viso si incallisce in un grugno tondo, il collo si gonfia e gli arti lasciano il posto a zampe. La fortuna

¹¹⁹ Ov. *Met.* XIV 244-309.

¹²⁰ Hatzantonis 1971, 20.

¹²¹ La traduzione italiana è di G. Chiarini, in Hardie 2015.

¹²² Segal 1968, 439.

propria e dei suoi compagni, dice Macareo vergognandosi, è che Euriloco, l'unico a rifiutare la coppa, abbia potuto avvertire Odisseo. L'incontro di quest'ultimo con Hermes viene di gran lunga ridimensionato, così come quello dell'eroe greco con la dea:

*Tutus eo monitisque simul caelestibus intrat
ille domum Circes et ad insidiosa vocatus
pocula conantem virga mulcere capillos* 295
*reppulit et stricto pavidam deterruit ense.
Inde fides dextraeque datae, thalamoque receptus
Coniugii dotem sociorum corpora poscit.*

«Protetto dal fiore e insieme dai consigli del dio, Ulisse entra nella casa di Circe e, invitato a bere la tazza traditrice, quando lei cerca di sfiorargli i capelli con la verga la respinge e, sguainata la spada, la spaventa, costringendola a desistere. Scambiate promessa di lealtà e stretta di mano, egli, accolto nella stanza coniugale, chiese in dote il ripristino dei compagni».

(Ov. *Met.* XIV 293-298)

La metamorfosi contraria può avere luogo lasciando spazio alla commozione di cui, questa volta, Circe non è partecipe. Il sentimento di compassione e di pietà così umanamente descritto da Omero scompare insieme alle premure che la dea riserva loro come guida: le numerose indicazioni sulle avventure future vengono riassunte in un paio di versi. La Circe omerica che sa parlare umano viene riplasmata in una figura più distante, solenne e imperiosa. E decisamente crudele.

Ovidio, infatti, attraverso la voce di Macareo «aggiunge altri episodi alla biografia della dea, indulge sugli effetti devastanti della sua azione, ne svela i retroscena, creando così una delle più suggestive fra le rappresentazioni della Signora di Aiaie che la letteratura antica ci abbia lasciato»¹²³.

A riprova della potenza distruttiva e delle abilità della dea, Macareo riporta un racconto riferitogli da un'ancella durante il lungo soggiorno sull'isola. La serva narra una vicenda già nota, presente in Virgilio ma appena accennata: la metamorfosi di Pico, figlio di Saturno e re d'Ausonia¹²⁴. Il bel sovrano laziale, benché innamorato e fedele alla moglie Canente, attirava gli sguardi concupiscenti di ninfe e dee; tra queste, anche Circe. La dea lo aveva per caso scorto nel mezzo della foresta durante

¹²³ Franco 2012, 18.

¹²⁴ Ov. *Met.* XIV 310-434.

una battuta di caccia e si era subito accesa d'amore per lui. Non potendole avvicinarsi poiché scortato dalle guardie, Circe aveva fatto ricorso alla forza delle sue erbe e dei suoi incantesimi: fabbricata un'immagine ingannevole di un cinghiale e costretto il re a scendere da cavallo per inseguirlo nel fitto del bosco, aveva dato prova delle sue abilità;

Concipit illa preces et verba precantia dicit 365
ignotosque deos ignoto carmine adorat,
quo solet et niveae vultum confundere lunae
et patrio capiti bibulas subtexere nubes.
Tum quoque cantato densetur carmine caelum
et nebulas exhalat humus, caecisque vagantur 371
limitibus comites, et abest custodia regis.

«Lei comincia a recitare preghiere, a dire parole di invocazione, adora dèi sconosciuti con carmi conosciuti, coi quali è avvezza velare il volto della nivea luna e stendere una coltre di nubi piovose davanti al volto del padre. Anche questa volta all'incantesimo il cielo si oscura, nebbie esalano dalla terra, i compagni si perdono per cieche contrade, il re rimane senza scorta».

(Ov. *Met.* XIV 365-371)

Per quanto sempre qualificate come potenti, in questo caso le capacità magiche di Circe vengono volutamente enfatizzate fino a divenire caricaturali: l'elemento magico, che di per sé si presta all'eccesso surreale, viene qui portato all'estremo forse per marcare il contrasto con l'ingresso – decisamente più calmo – nel poema di Pitagora, a cui sono dedicati i libri subito successivi¹²⁵.

Trovato, o piuttosto reso, il luogo e il momento adatto, Circe dichiara a Pico la forza della sua passione. L'uomo, benché abbia di fronte la figlia del Sole, la rifiuta con durezza più volte. Con altrettanta durezza reagisce Circe:

“Non impune feres neque” ait “reddere Canenti,
laesaque quid faciat, quid amans, quid femina disces”

¹²⁵ Yarnall 1994, 90.

«“Non la farai franca” disse “né mai più Canente ti riavrà.

Imparerai che cosa può fare una donna offesa, un’innamorata”.

[“dai fatti” dice; “ma Circe innamorata, offesa e femmina”.]»

(Ov. *Met.* XIV 383-385)

La dea di Aiaie, pur nominata Titanessa per ben due volte¹²⁶, non ha più alcunché di misterioso o di primordiale: è semplicemente una donna ordinaria, una donna che viene rifiutata. Almeno la sua reazione, però, non è propria di donna ma di maga. Mano alla bacchetta, mente alle formule, e in un attimo Pico si vede trasformato in un uccello dal manto purpureo: del figlio di Saturno non rimane nulla eccetto il nome, con il quale tuttora è conosciuta la specie del picchio¹²⁷.

Le cose non vanno in maniera diversa sul finire del libro precedente: Glauco, rivoltosi a Circe per ottenere dalla dea erbe o formule che possano indurre Scilla a corrispondere il suo amore, si vede costretto a respingere le *avances* dell’incantatrice¹²⁸. Circe, presa dal desiderio del dio marino, gli sconsiglia di spendersi per qualcuno che lo disprezza; piuttosto, scelga lei, che pur essendo figlia del Sole, arde di passione per lui. Al netto rifiuto del giovane, la Titanessa, offesa, si vendica sull’ignara rivale: per mezzo di un filtro avvelenato, contamina le acque in cui Scilla è solita bagnarsi. Il resto della storia lo conosciamo bene: le gambe di Scilla si deformano in teste di cani latranti e la ninfa, divenuta un mostro famelico simile a Cerbero, diverrà il terrore dei naviganti – Odisseo compreso¹²⁹.

¹²⁶ Cf. Ov. *Met.* XIV 382; 438. Secondo Yamall, si tratta di un espediente con cui Ovidio enfatizza la profonda connessione della dea con gli elementi.

¹²⁷ Lo scenario che si delinea è abbastanza tipico nell’opera ovidiana: quando una dea viene rifiutata, il suo amore frustrato si converte in ira e il danno provocato è intenzionale poiché mira alla soddisfazione di quell’ira. Tuttavia, è proprio il genere sessuale a giocare un ruolo cruciale nella creazione di questa situazione. Infatti, mentre per la divinità maschile il rifiuto erotico è solo un ostacolo temporaneo, superabile spesso attraverso la violenza sessuale se la persuasione non avesse effetto, le dee interpretano il rifiuto erotico – e la conseguente preferenza dell’innamorato che può ricadere su una ninfa o addirittura una semplice mortale – come un’offesa alla propria divinità, che come tale va punita. In questo senso, il ruolo femminile sarebbe così scomodo da imporre delle limitazioni persino al potere divino. Cf. Nagle 1984, 236-255.

¹²⁸ Ov. *Met.* XIII 904-968; XIV 1-71. Anche la poetessa Edile, stando alle scarse notizie riportateci da Ateneo, fu autrice di un componimento – probabilmente un’elegia di contenuto mitologico –, dedicato all’amore di Glauco per Scilla. I pochi versi superstiti narrano una scena di corteggiamento: Glauco, giunto nell’antro della ninfa, la omaggia con doni preziosi, piccoli alcioni e conchiglie. Poiché “i doni che vengono dalla conchiglia” potrebbero essere delle perle, è possibile che la poetessa abbia offerto uno spunto narrativo a Miller, che sembra riprodurre la stessa scena: «[Scilla] Era arrivata al punto di tenermi perle grosse come mele davanti al viso. “Non sono la più grande meraviglia che tu abbia mai visto?” [...] “Glauco dice che ne svuoterà il mare, se lo desidero”» (Miller 2019, 58-59). Per un’edizione critica dei versi superstiti della *Scilla* di Edile, preceduti da una discussione sulle notizie biografiche relative all’autrice, cf. Floridi 2018-2019, 151-172.

¹²⁹ La metamorfosi di Scilla in un essere ibrido, in parte donna e in parte cane, assume un valore specifico. Nel mondo greco, infatti, l’insulto κύων corrispondeva a un’accusa di ἀναίδεια, di sfrontatezza e impudenza, una mancanza di «quel freno morale che attraverso il sentimento della vergogna impone all’individuo di controllare le proprie pulsioni e regolare i propri comportamenti secondo le regole attese della società in cui vive. [...] Questa mancanza di autocontrollo che per il cane equivaleva a una imperfetta capacità di subordinarsi alle pretese della società umana, faceva sì che nell’immaginario antico, i cani fossero insistentemente associati alle donne» (Franco 2008a, 47); sulla coppia

Entrambi i passi delle *Metamorfosi* sono accomunati da due elementi: la magia e la passione. Una magia di tipo erotico, che punisce il rifiuto con la degradazione sessuale ora del diretto interessato, ora della rivale. E una passione aggressiva e pericolosa, così estrema da distruggere chiunque ne impedisca la soddisfazione¹³⁰.

È così che Circe si fa caricatura di una passione sessuale frustrata, di una libido insoddisfatta: la cinica *femme fatale* non esercita più un fascino irresistibile sugli uomini, piuttosto ne viene respinta e «dove la tradizione allegorica vedeva una maliarda irresistibile, Ovidio immagina una figura femminile in preda a un violento desiderio sessuale frustrato. I suoi poteri stregoneschi non le servono a far invaghiare di sé chi la incontra, ma sono strumenti della sua terrificante vendetta contro chi la respinge»¹³¹.

La digressione su Circe che Ovidio inserisce nei *Remedia amoris* (II 263-288) è funzionale a dimostrare proprio questo. Rivolgendosi a degli studenti fittizi, il maestro si pone l'obiettivo di istruirli sulle tecniche del disinnamoramento e la dea è la prova provata dell'inutilità persino della magia nel lenire una passione non corrisposta:

Omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis:

longus et inuito pectore sedit Amor.

Vertere tu poteris homines in mille figuras;

non poteris animi uertere iura tui.

270

«Tutto facesti, al fine che l'ospite doloso non partisse:

decisa era la fuga nelle vele spiegate.

Tutto facesti al fine di non bruciarti a quel selvaggio fuoco:

ma tuo malgrado a lungo in te rimase Amore.

Uomini in mille forme, tu potevi mutare ma i diritti

dell'anima tua, quelli mutare non potevi»¹³².

(Ov. *Rem.* 267-270)

In questo senso, Circe è addirittura un enigma, poiché possiede un'abilità metamorfica che può esercitare sugli altri ma non su sé stessa: pur potendo trasformare la natura altrui, è priva della cruciale

zooantropologica uomo/donna-cane cf. anche Franco 2019, 33-58. A proposito dell'ἀναίδεια di Scilla, il mito racconta che la fanciulla tradì e uccise il padre Niso pur di ottenere l'amore di Minosse; cf. Ov. *Met.* VIII 6-151.

¹³⁰ Segal 1968.

¹³¹ Franco 2012, 20.

¹³² La traduzione è di P. Fedeli, in Fedeli 2007.

abilità di reinventare sé stessa¹³³. Per questo, mentre Odisseo prepara la nave per la partenza, la dea abbandona la divina indifferenza mostrata in Omero e chiede al suo innamorato di restare: non osa pregarlo di sposarla, benché inizialmente lo sperasse, chiede solo un po' di tempo con lui¹³⁴.

In questo, il monologo di Circe – poiché di questo si tratta, rimanendo Odisseo sempre in silenzio¹³⁵ – differisce dal tradizionale discorso dell'eroina abbandonata: la dea non mostra gli eccessi emotivi di fanciulla abbandonata, ma piuttosto la tendenza querula della donna innamorata.

È questo il modello di Circe che Ovidio lascia ai posteri, una figura perversa e vendicativa ma priva di complessità divina poiché sentimentalmente umana. È questo il modello che il Rinascimento deciderà di accogliere.

1.6.5 Gli autori cristiani

La Circe dell'epica omerica non sopravvive nella pienezza della sua divinità neppure nell'Occidente cristiano ma, come in parte era già accaduto con le interpretazioni allegoriche, il mito omerico si fa portatore di una profondità teologica del tutto nuova¹³⁶.

Uno tra i più noti padri della Chiesa, Clemente Alessandrino, nel tentativo di mostrare la vera dottrina cattolica rispetto ai falsi gnosticismi, si avvale proprio dell'episodio omerico del libro X, rendendolo portatore di un significato spirituale e prettamente cristiano. L'uomo, sempre diviso tra la volontà di seguire il *Logos* e quella di concedersi ai piaceri, per guarire dalle tentazioni deve lasciarsi guidare dall'alto: Hermes, vero *Logos* e unico Cristo, è la guida sapiente portatrice di verità e il μῶλυ è il farmaco che salva l'anima del buon cristiano dal farsi bestia. In questo quadro, Circe diviene personificazione degli istinti e del mondo terreno:

Καθάπερ οὖν εἴ τις ἐξ ἀνθρώπου θηρίον γένοιτο παραπλησίως τοῖς ὑπὸ τῆς Κίρκης φαρμαχθεῖσιν οὕτως <τὸ> ἄνθρωπος εἶναι τοῦ θεοῦ καὶ πιστὸς τῷ κυρίῳ διαμένειν ἀπολώλεκεν ὁ ἀναλακτίσας τὴν ἐκκλησιαστικὴν παράδοσιν καὶ ἀποσκιρτήσας εἰς δόξας αἰρέσεων ἀνθρωπίνων. ὁ δὲ ἐκ τῆσδε τῆς ἀπάτης παλινδρομήσας, κατακούσας τῶν γραφῶν καὶ τὸν ἑαυτοῦ βίον ἐπιτρέψας τῇ ἀληθείᾳ, οἷον ἐξ ἀνθρώπου θεὸς ἀποτελεῖται.

¹³³ Brunelle 2002, 55-68.

¹³⁴ Nonostante la diversa funzione e caratterizzazione dei personaggi, pare che già i commentatori antichi confondessero e sovrapponevano le figure di Circe e di Calipso. È quest'ultima, infatti, a trattenere Odisseo nell'isola di Ogiogia contro la sua volontà, pregandolo di divenire suo sposo.

¹³⁵ Se l'episodio illustra il fallimento di Circe sia nel trattenerlo sia nel disinnamorarsi, mostra altrettanto bene il successo di Odisseo. Nell'eroe non vi è traccia di sofferenza nel lasciare la dea. È bene che gli studenti imparino da lui poiché esemplifica l'atteggiamento perfetto che gli allievi dovranno mostrare in simili situazioni: silenzio e ritiro. Cf. Brunelle 2002, 55-68.

¹³⁶ Cf. Ranher 1971, specialmente 205-247 di cui si seguono le traduzioni dei testi citati; Bettini-Franco 2010, 111ss.; Yarnall 1994, 91ss.

«Proprio come a qualcuno che venga trasformato da uomo in bestia, così come accadde un tempo a coloro che furono affatturati da Circe, accade a coloro che danno un calcio alla tradizione della Chiesa e si gettano sconsideratamente verso le strane invenzioni di vedute puramente umane: essi si distruggono la possibilità di diventare uomini di Dio e di rimanere fedeli al Signore».

(Clem. Al. *Strom.* VII 16, 95, 1-3)

Nel *De consolatione philosophiae* di Boezio, benché il mito omerico subisca ancora una trasfigurazione in senso cristiano, Circe viene scagionata dal suo ruolo negativo: gli uomini malvagi, che perdono la propria probità lasciandosi andare a piaceri impuri, non sono stregati da una dea, ma si fanno bestie per proprio volere. Questi uomini sono tali solo se guardati con gli occhi del corpo, poiché in realtà, si sono tramutati da soli in bestie. Per questo, il cristiano che sceglie il *Logos* non può essere più danneggiato da magici veleni, poiché la sua anima ha già vinto la minaccia dell'animalità:

O leuem nimium manum

Nec potentia gramina,

membra quae ualeant licet, 30

corda uertere non ualent!

Intus est hominum uigor

arce conditus abdita.

«Oh, troppo debole mano!

Oh, debole forza d'erbe

che il corpo mutar possono,

i cuori mutar non possono!

In alta sede ascondesi

il vigore degli uomini...».

(Boeth. *Cons.* IV 3, 28-33)

Altri autori, al contrario, non ritengono trascurabile l'abilità magica della dea ma, enfatizzandone la caratterizzazione negativa, la identificano come potenza demoniaca. Tra essi Tertulliano, che nel *De spectaculis* addossa alla demonica Circe la responsabilità di aver istituito i giochi circensi.

Agostino la chiamerà invece *maga famosissima*¹³⁷, citandola nelle sezioni del *De civitate Dei* in cui si menzionano le trasformazioni bestiali degli uomini: benché queste metamorfosi siano più apparenti che reali poiché non ottenute dalla mano di Dio ma da demoni dai poteri limitati, Circe è comunque tacciata di diabolicità. Questa lettura sopravvive a lungo nel pensiero cristiano: per Arnobio la dea di Aiaie diventa la *versipellis Circe*¹³⁸, la scaltra seduttrice che si veste ora di un colore, ora d'un altro e per Isidoro la *maga venefica et sacerdos daemonum*¹³⁹, la sacerdotessa diabolica.

Un altro aspetto strettamente legato all'esegesi cristiana del personaggio è la stigmatizzazione della sua sessualità, sulla scia di un pensiero misogino che investirà non soltanto le figure pagane ma l'intero genere femminile – basti pensare a Eva e alla demonizzazione del racconto del *Genesi*.

Ambrogio, ad esempio, pur declassando il mito omerico come semplice favola, lo utilizza per illustrare questa verità cristiana:

Compositum hoc specie et ambitiosa conparatione fucatum est, ut mare, vox feminae, litora vadosa fingantur. Quod autem mare abruptius quam saeculum tam infidum, tam mobile, tam profundum, tam inmundorum spirituum flatibus procellosum? Quid sibi vult puellarum figura nisi eviratae voluptatis inlecebra, quae constantiam captae mentis effeminet? Quae autem illa vada nisi nostrae scopuli sunt salutis? Nihil enim tam caecum quam saecularis suavitatis periculum.

«Tutto questo è poesia, parvenza d'immagini chimeriche, è fumo, è nulla: mare, voce di donne, rive e secche, tutto è pura fantasia. Ma quale mare è più abissale di questo mondo infido, di questo mondo mutevole, profondo, scosso dalle minacce degli impuri spiriti? Che simboleggiano le femmine, se non le attrattive della voluttà snervante, che effemina la forza dello spirito sedotto? Che significano le secche, se non le difficoltà che si frappongono alla salute dell'anima nostra? Nessun dissimulato pericolo è più minaccioso della voluttà mondana».

(Ambr. *In Luc.* IV 2,3)

Con tono moraleggiante, il Vescovo di Milano mette in guardia il buon cristiano dal pericolo del femminile: per quanto invenzioni poetiche, le figure femminili omeriche non sono altro che ipostasi di una voluttà che avvelena l'anima.

Questa visione sessista, unita allo sforzo moraleggiante degli allegoristi e alle letture poetiche di autori come Virgilio e Ovidio, se da un lato contribuirà ad allontanare Circe dall'originaria *ἄνα θεάων*

¹³⁷ Aug. *Civ.* XVIII, 17.

¹³⁸ Arnob. *Nat.* IV, 14.

¹³⁹ Isid. *Etymol.* XVIII 28, 2.

omerica, facendone ora un'amante infelice, ora una *maga famosissima*, ora una *clarissima meretrix*, dall'altro ne garantirà la sopravvivenza nella letteratura occidentale.

*Omnia mutantur, nihil interit*¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Ov. *Met.* XV 165.

Capitolo II

Sfidare l'eredità

La figura di Circe, variamente interpretata nelle fonti classiche, da Omero al Tardoantico, ha conosciuto una ininterrotta fortuna nel corso dei secoli.

Se nel Medioevo è vista soprattutto come demone seducente e pericoloso, nel Rinascimento vengono a convergere sul suo personaggio i temi del moralismo cristiano, del misticismo filosofico neoplatonico, dell'occultismo, della seduzione e della magia, facendo di lei, contemporaneamente, un'allegoria della tentazione mondana e una strega ministra del Diavolo; non a caso, è proprio Circe la «*dark muse*»¹⁴¹ che ispirerà la fitta schiera di maghe dei poemi cavallereschi – Dragontina, Falerina, Morgana, Armida. Con l'età barocca, la dama che incute terrore lascia il posto a una triviale amante infelice la quale, cento anni più tardi, subisce una nuova trasformazione in insidiosa *femme fatale*. L'evidente vocazione di Circe alla metamorfosi perdura fino al XIX e XX secolo quando però, per la prima volta, si viene a configurare come un esercizio dell'immaginazione e del punto di vista femminile¹⁴². Nelle pagine che seguono ci si soffermerà su una proposta di riscrittura contemporanea della figura: il romanzo *Circe* di Madeline Miller (2018).

L'autrice americana, nata a Boston nel 1978 e cresciuta tra New York e Philadelphia, dopo aver conseguito un BA e un MA in Lettere classiche alla Brown University, è stata per oltre quindici anni professoressa di scuola superiore di discipline umanistiche. Il suo *curriculum* si è poi arricchito degli studi presso il Committee on Social Thought dell'Università di Chicago, nonché della cattedra di drammaturgia e adattamento teatrale di testi antichi a Yale. Già conosciuta per il suo romanzo d'esordio *La canzone di Achille* (2012), successo internazionale e vincitore dell'Orange Prize, è stata nuovamente osannata dalla critica d'oltreoceano per il nuovo bestseller che il The New York Times ha definito senza indugi «audace rivisitazione del mito, *Circe* riesce a essere una narrazione epica e intima, trasformando la figura femminile più famigerata dell'*Odissea* in un'eroina a pieno titolo». Poiché la narrativa recente offre una ricchissima campionatura di riscritture del mito classico è bene inquadrare il romanzo in quella che si è venuta a delineare come una vera e propria tendenza culturale: l'appropriazione femminista del mito a scopi revisionistici. Questa prassi emerge con vigore nella

¹⁴¹ Yarnall 1994, 99.

¹⁴² Opere generali relative alla ricezione, anche moderna, del mito di Circe sono: Stanford 1968²; Yarnall 1994; Bettini-Franco 2010; Franco 2012. Tra i saggi più specifici si segnala: Marconi 1942; Segal 1968; 2002; Hatzantonis 1971, 1974, 1976; Ranher 1971; Nagler 1984, 1996; Ellsworth 1988; Karsai 1999; Warner 1999; Marinatos 2000; Brunelle 2002; Ogden 2002; Casanova 2006, 2012; Garcia 2008; Franco 2012 a; Berti 2015.

cosiddetta “seconda ondata” del femminismo, a partire dai tardi anni ’70 del secolo scorso¹⁴³, quando molte scrittrici iniziano a mostrare un crescente interesse nel recuperare le storie delle donne dell’Antichità classica. Anche il mondo accademico, ambiente elitario e dominato da uomini, si apre al cambiamento nell’approccio agli studi classici¹⁴⁴: la prospettiva maschile, tradizionalmente accettata come l’unica esistente e che tendeva a ignorare la presenza e il ruolo delle donne nell’Antichità – a meno che non ricoprissero una funzione pubblica o politica come, ad esempio, Cleopatra –, comincia a essere problematizzata¹⁴⁵. L’opposizione binaria tra generi esistente nel mondo greco e romano, in principio accolta dagli studiosi come codice culturale naturale e dunque perpetuato identico a sé stesso anche nella modernità, viene ora messa in discussione: accanto a ricerche e lavori, soprattutto di taglio storico, che valorizzano la componente femminile come categoria esistente, compresa e inserita negli eventi e nella società, viene messa in luce dalle Femministe una sottostruttura culturale machista su cui prima non si era mai concentrata l’attenzione. Il panorama letterario, dunque, si apre a una nuova tendenza: mentre le scrittrici del XX secolo si accostano alla ricezione del mito e del mondo classico da una prospettiva maschile, scrivendo e dando voce a personaggi storici o mitologici maschili¹⁴⁶, a partire dagli anni Settanta le autrici cominciano a narrare le storie delle figure femminili dell’Antichità. Attraverso il rovesciamento del punto di vista, queste donne, fossero esse personaggi storici o mitologici o persino inventati, iniziano a narrare le proprie storie con la forza delle proprie voci. In particolare, si viene a creare una sottosezione nella narrativa femminile legata alla ricezione del mondo antico: le autrici sentono l’esigenza di narrare le vicende di quelle donne specificamente connesse alla letteratura classica, sia in quanto oggetti letterari degli antichi testi canonici (basti pensare a Elena, Briseide, Penelope, Medea) sia in quanto autrici (esempio precipuo è Saffo). La celebre formulazione di Adrienne Rich può guidarci nella comprensione di questo nuovo fenomeno letterario: «la re-visione – l’atto di voltarsi indietro, di guardare con occhi nuovi, di penetrare in un testo antico da una nuova direzione critica – è per le

¹⁴³ Per la comprensione dello sviluppo degli studi di genere e del dibattito metodologico sorto tra le diverse scuole di pensiero, nonché per l’apertura dei testi classici a un’interpretazione che faccia uso della teoria femminista vd. Rabinowitz-Richlin 1993; Doherty 2001.

¹⁴⁴ Kathryn Gutzwiller e Ann Norris Michelini mettono in luce i limiti di un’impostazione accademica spesso fondata sulla sola critica testuale, che tende a trascurare l’apporto fornito da un approccio basato sui codici di genere e a marginalizzare le studiose che se ne fanno portavoce. Cf. Gutzwiller-Michelini 1991.

¹⁴⁵ Barbara McManus analizzando statisticamente la trattazione delle donne dell’Antichità classica nelle pubblicazioni accademiche, denuncia l’omissione delle stesse da capitoli in cui si affronta la narrazione di eventi storici: queste, piuttosto, vengono confinate in monografie o articoli e isolate in quanto considerate un problema specifico rispetto alla storia e alla struttura sociale cui appartengono. Cf. McManus 1997.

¹⁴⁶ Basti pensare a Naomi Mitchinson con *The Conquered* (1923) o a Marguerite Yourcenar e il suo *Memorie di Adriano* (1951) – un’opera decisamente importante ma che, è bene puntualizzare, si inserisce in una produzione più ampia e variegata, di cui fa parte, ad esempio, *Fuochi* (1984), una raccolta di prose liriche in cui Yourcenar rilegge anche “miti” femminili, da Saffo a Clitennestra – e ancora a Mary Renault, autrice di *Il re deve morire* (1958) e *Il ritorno di Teseo* (1962).

donne più che un capitolo di storia culturale un atto di sopravvivenza. [...] Abbiamo bisogno di conoscere la scrittura del passato, e di conoscerla in modo diverso da come l'abbiamo conosciuta finora; e non per tramandare una tradizione, ma per spezzare la sua presa su di noi»¹⁴⁷. L'operazione del *mythmaking*, cioè della creazione di miti revisionisti, è un mezzo di ridefinizione di noi stessi ma anche della nostra cultura: appropriarsi di un mito per alterarne la finalità enunciativa, pur rispondendo inizialmente alla volontà del singolo autore, rende poi possibile il cambiamento culturale¹⁴⁸. In una prospettiva femminista operare una revisione del mito, terreno innegabilmente inospitale per l'occhio e la penna femminile, poiché arena di eroi e divinità in cui l'unico ruolo lasciato alle donne è quello di figure sessualizzate¹⁴⁹, significa anche ricrearlo: proiettare sulla storia l'esperienza femminile comporta recuperare quanto le donne hanno collettivamente e storicamente sofferto. E quest'atto di antiautoritarismo che mina la Verità mitica, mira a scardinare le fondamenta di quella fantasia maschile collettiva i cui stereotipi patriarcali sono incarnati e riflessi nel mito stesso¹⁵⁰.

Parafrasando una felice espressione di Judith Fetterley, la consapevolezza è un potere¹⁵¹. Infatti, se da un lato le Femministe prendono coscienza dell'androcentrismo del canone letterario, dall'altro realizzano che quest'impostazione condiziona l'esperienza della lettura in rapporto al genere: poiché «la rappresentazione del mondo come tale è opera dell'uomo; egli lo descrive dal suo punto di vista, che confonde con la verità assoluta»¹⁵². Mentre, cioè, venendosi a convalidare l'equazione tra mascolinità e umanità, il lettore maschio sente la propria affinità con l'universale ed è a suo agio di fronte a un testo che descrive il modo paradigmatico di essere umano come essere maschio, questo ha un effetto del tutto dannoso sulla lettrice donna¹⁵³. Ne deriva un processo che Fetterley ha definito "immascolinamento": in quanto insegnanti, studiose o lettrici, le donne sono pensate per pensarsi come uomini, identificarsi con il punto di vista maschile, accettare e legittimare un sistema di valori il cui principio cardine è la misoginia. Questo procedimento involontario non dota le donne di virilità ma ne accresce l'oppressione: la lettrice soffre «non semplicemente la mancanza di potere che deriva dal non vedere la propria esperienza articolata, chiarificata e legittimata nell'arte ma, più

¹⁴⁷ Rich 1979, 35.

¹⁴⁸ Ostriker 1982.

¹⁴⁹ De Beauvoir 2016³, 163-164: «Ogni mito implica un soggetto che proietti speranze e timori su un cielo trascendente. Le donne, impotenti a porsi come soggetto, non hanno creato un mito virile in cui si riflettano i loro disegni; non hanno una religione o una poesia che appartengano loro in proprio; sognano attraverso i sogni degli uomini. Adorano gli dei fabbricati dai maschi. Costoro hanno formato, per esaltarsi, le grandi figure virili: Ercole, Prometeo, Parsifal; nel destino di codesti eroi la donna recita una parte secondaria. [...] Ricordiamoci ora che la donna è definita solo in base al rapporto con l'uomo. L'asimmetria delle due categorie, maschio e femmina, si manifesta nell'aspetto unilaterale dei miti sessuali».

¹⁵⁰ Ostriker 1982.

¹⁵¹ Fetterley 1978, xix.

¹⁵² De Beauvoir 2016³, 164.

¹⁵³ Schweickart 1986, 31-62.

significativamente, quella mancanza di potere che risulta dalla divisione senza fine di sé contro sé, la conseguenza dell'invocazione a identificarsi come maschio ricordando che essere maschio – e cioè essere universale – non è essere femmina»¹⁵⁴.

Lilian Doherty, attraverso una puntuale trattazione dei meccanismi narrativi interni e precipui dell'*Odissea* – il poema epico che più di ogni altro, nel mondo classico, annovera una cospicua presenza di personaggi femminili – offre un'esemplificazione del concetto di "immascolinamento"¹⁵⁵. La studiosa evidenzia il delinarsi, nel corso del poema, di una gerarchia narrativa che trova corrispondenza nella struttura attanziale dei personaggi. Odisseo, per circa un sesto del poema, assume il ruolo di narratore; una sezione abbastanza ampia da garantire la focalizzazione della storia attraverso gli occhi dell'eroe stesso. Questo, naturalmente, ha delle ripercussioni vitali per quelle sezioni del poema in cui la narrazione viene affidata alle figure femminili¹⁵⁶: se si rimette l'esposizione di un certo episodio a una donna, la sua testimonianza tenderà a essere seguita dal racconto maschile che funge da conferma o smentita di quanto narrato¹⁵⁷; in alternativa, i personaggi femminili entreranno nella storia nel mezzo di scene inizialmente focalizzate da uomini. Portando ad esempio un passo ormai familiare, proprio nell'episodio di Circe, la dea offre la propria lente d'osservazione al lettore non prima che il racconto sia stato affidato agli *hetairoi* e a Odisseo. Questa apparente inclusività nel ruolo di narratrici ha, in realtà, delle implicazioni ambigue: se da un lato sembra ampliare la sfera d'azione femminile, in realtà è un espediente attraverso cui si rafforzano le norme androcentriche già esistenti. Infatti, come nella focalizzazione narrativa, anche nell'azione dei personaggi si riflette una gerarchia di genere che rende l'uomo, narratore credibile e ufficiale, soggetto attivo che compie l'azione e la donna, narratore secondario e tendenzioso, oggetto, attribuendole il ruolo passivo di aiutante o nemica dell'eroe. La reazione uguale e contraria scaturita da questa gerarchia di genere è una risposta contraddittoria da parte della lettrice donna nei confronti del testo letterario: se decide di identificarsi con l'eroe, accettando l'offerta di una posizione di soggetto implicitamente subordinata a quelle disponibili per gli uomini, acquisisce temporaneamente i privilegi di un personaggio che rischia di far apparire la posizione gerarchicamente inferiore della donna più naturale e accettabile; al contrario, se adotta la prospettiva di figure femminili ostili a Odisseo o da lui percepite come ostacoli, è indotta dalla struttura narrativa a identificarsi contro sé

¹⁵⁴ Fetterley 1978, xiii.

¹⁵⁵ Doherty 1995.

¹⁵⁶ Queste sezioni includono vari personaggi: Elena IV 235-264; Circe XII 37-110; le Sirene XII 189-191; Penelope XIX 124-161; XIII 301-305.

¹⁵⁷ A titolo esemplificativo, si ricordino il racconto di Elena che, confessando di essersi pentita e ravveduta nel corso della guerra, è subito seguito dalla versione di Menelao, il quale, la contraddice (*Od.* IV 235-289); o l'avvertimento fornito da Circe a proposito delle Sirene, prontamente controbilanciato dalla versione di Odisseo (*Od.* XII 39-58, 158-200). Per una trattazione più estesa vd. Doherty 1995, 127-160.

stessa. Partecipa, cioè, «alla denigrazione di una figura di cui può condividere la posizione di soggetto attraverso una di cui non può, in quanto donna, dividerla»¹⁵⁸.

Proprio per questo, il primo atto di critica femminista è identificare questi meccanismi, divenendo lettrici “resistenti” piuttosto che “consenzienti”: rifiutare l’assenso significa avviare il processo di esorcizzazione del pensiero maschile che ci è stato inculcato e rendere disponibile alle donne il potere di dar nome alla realtà. Nel fare ciò, la rilettura e la riscrittura femminista del mito agiscono, citando Schweickart, come una sorta di analisi terapeutica¹⁵⁹: rivelando, esaminando e criticando l’impossibilità del punto di vista femminile, lo affermano¹⁶⁰. Dunque, in modo rivoluzionario, la mitopoiesi revisionista si afferma non solo attraverso la reintroduzione delle figure femminili nel discorso storico-mitologico, ma attraverso la loro ricostruzione in quanto soggetti¹⁶¹.

Molte scrittrici contemporanee, animate da queste battaglie e non più disposte a sottovalutare le implicazioni di genere che ogni approccio teoretico comporta, hanno proposto delle riscritture del mito classico che ribaltassero i rapporti di forza tra i punti di vista dominanti e quelli minoritari o del tutto assenti, dando possibilità di parola a quei personaggi tradizionalmente lasciati nel silenzio.

Questo fenomeno conosciuto come *retelling*, ovvero “rivisitazione” o “riscrittura”, ha assunto una tale portata nel panorama editoriale da imporre delle precisazioni di natura metodologica. L’innumerabile quantità di pubblicazioni di questa natura mi obbliga a restringere il campo in due direzioni: in termini di genere letterario, per quanto la creazione revisionista spazi dalla poesia al testo teatrale¹⁶², in questa sede si prenderanno in esame opere narrative in prosa e, nello specifico, romanzi di autrici femminili che si appropriano delle storie di donne legate alla mitologia e alla letteratura classica; in termini temporali, risultando impossibile dar conto di una produzione tanto vasta¹⁶³, si restringe il campo di analisi a riscritture del mito contemporanee, ove per contemporanee si intende successive agli anni 2000.

In una panoramica orientativa, seppur breve, meritano di trovare posto titoli come *The Memoirs of Helen of Troy* di Amanda Elyot (2005) o *Memorie di una cagna* di Francesca Petrizzo (2011), entrambe riscritture del mito che spogliano Elena di Troia dell’alone leggendario da cui viene marchiata, restituendole una voce nuova e alternativa; *Il canto di Penelope* di Margaret Atwood

¹⁵⁸ Doherty 1995, 27.

¹⁵⁹ Schweickart 1986, 50

¹⁶⁰ MacKinnon 1981, 637.

¹⁶¹ Cooper-Short 2012, 16.

¹⁶² Tra le riscritture poetiche, a titolo esemplificativo, si segnalano: *La moglie del Mondo* di Carol Duffy (2002), *The Penelopeia* di Jane Rowling (2002), *Reading the Iliad (as if) for the first time* di Adrienne Rich (2009). Tra gli adattamenti teatrali: *The Odyssey: a play* di Mary Zimmerman (1999), *Mercury’s Footpath* di Ellen McLaughlin (2015).

¹⁶³ Sono oltre 5000 i titoli riportati da un database online che si pone l’obiettivo di fornire un elenco esaustivo di romanzi e riscritture storiche di matrice anglosassone relativi a epoche e aree geografiche differenti. In questo immenso repertorio, la sola sezione di opere dedicata al mondo greco-romano conta 487 titoli. Cf. <http://www.historicalnovels.info/Ancient.html>.

(2005), narrazione dell'*Odissea* dalla prospettiva di Penelope; *Lavinia* di Ursula Le Guin (2008) che, attraverso la leggendaria moglie italica di Enea racconta il poema virgiliano dando parola a un personaggio che il Mantovano aveva reso muto; *Il silenzio delle ragazze* di Pat Barker (2018) il quale, insieme a *Il Canto di Calliope* di Natalie Haynes (2021), si propone come una riscrittura femminista della guerra di Troia, nella convinzione che la musa invocata da Omero abbia ancora molto di cui raccontare; di quest'ultima autrice da segnalare anche *The Children of Jocasta* (2021), una rivisitazione del mito di Edipo e Antigone che si avvale, ancora una volta, del punto di vista femminile. Nel contesto della narrativa italiana si fanno portavoce di intenti revisionisti Marilù Oliva con *L'Odissea raccontata da Penelope, Calipso, Circe e le altre* (2020) e la collezione di storie delle eroine ovidiane liberamente interpretate in *Le nuove Eroidi* (2019) dalla penna di otto scrittrici italiane contemporanee tra cui Teresa Ciabatti, Michela Murgia e Antonella Lattanzi.

Naturalmente, Madeline Miller si inserisce a pieno titolo in questa rassegna ed è, anzi, meritevole di un posto d'onore, non solo perché i suoi romanzi sono divenuti dei veri e propri casi editoriali¹⁶⁴, ma perché incarna quel prezioso e delicato ruolo di anello di congiunzione tra *Reception Studies* e Filologia. Intendo dire, cioè, che la sua solida conoscenza delle fonti antiche le permette di proporre un prodotto che si realizza come connubio perfetto tra tradizione e ricezione. In un'intervista rilasciata per il Midtown Scholar Bookstore l'autrice, pur consapevole di possedere l'attenuante di una licenza poetica che le è dovuta in quanto romanziera, manifesta apertamente la volontà di lavorare a contatto con le fonti antiche e di interagire direttamente con il testo originale, estrapolandone elementi chiave che verranno poi trasformati per veicolare informazioni preziose al suo pubblico¹⁶⁵. Ne è un esempio l'attenzione posta da Miller sui dettagli estetici della Circe omerica, descritta come *ἐνπλόκαμος* “dai bei riccioli” o “dalle belle trecce”: «perché?», si chiede l'autrice, «Perché trascorre tutto il suo tempo all'esterno, tra animali ed erbe e le serve tenere i capelli legati»¹⁶⁶. Anche il suo primo romanzo, *La canzone di Achille*, affonda le radici nella formazione classica della scrittrice, che traduce in forma romanzata le puntuali ricerche accademiche oggetto di studio della sua tesi magistrale: le

¹⁶⁴ I romanzi dell'autrice sono stati tradotti in più di venticinque lingue, tra cui il tedesco, il cinese mandarino, il giapponese, il turco, l'arabo e il greco. *Circe*, in particolare, è stato selezionato per il Women's Prize for Fiction 2019 ed è risultato vincitore dell'Indies Choice Book Award. Incoronato “libro dell'anno” dalle principali riviste letterarie americane, il bestseller ha ottenuto un tale successo che HBO Max ne ha annunciato l'adattamento in serie tv.

¹⁶⁵ Madeline Miller, intervistata da Nikki Vanry per *BookRiot*, 19 Aprile 2018: «That's where my academic side and my creative side used to be in conflict, because my academic side wanted to include everything and find proof for everything».

¹⁶⁶ Madeline Miller per Midtown Scholar Bookstore, 17 Aprile 2020. L'aggettivo è un epiteto formulare che Omero riferisce indifferentemente a donne e dee, soprattutto Eos e Artemide, e di cui si contano 16 occorrenze (*Il.* XI 624; XIV 6; XVIII, 48; *Od.* V 58, 125, 390; VII 41, 246, 255; IX 76; X 136, 144; XI 8; XII 150, 449; XX 80). La foggia, propriamente una ciocca di capelli intrecciati o attorcigliati, secondo il riferimento fornito in *Il.* XIV 175-177, trova una corrispondenza figurativa nell'arte minoico-micenea. In proposito, cf. Giuman-Pasolini 2008, 67. L'autrice americana, quindi, partendo da una costante riflessione filologica sul testo, si interroga sulle ragioni per cui al personaggio si accompagni un certo epiteto. In questo caso, l'imperativo categorico di Circe è: praticità; «Imparai a intrecciarmi i capelli all'indietro, così da non impigliarmi a ogni ramoscello, e a legarmi la veste al ginocchio, così da non offrire gli orli alle spine» (Miller 2019, 88).

interpretazioni della relazione di Achille e Patroclo come amanti nel corso dei secoli. Le pagine del suo libro, così risponde al suo intervistatore, divengono il luogo perfetto per esprimere quanto non può essere detto in un saggio scientifico: adottando il punto di vista di Patroclo, Miller narra l'incontro tra questo giovane principe esiliato dal padre a Ftia, e Achille, figlio del re dell'isola, Peleo. Nonostante le rimostranze della madre di Achille, la ninfa Teti, "il migliore tra i Greci" prende sotto la sua protezione il giovane esule e il lettore assiste alla crescita dei due giovani, prima amici, poi amanti, e infine commilitoni, obbligati a prendere parte alla celebre spedizione a Troia ma per motivazioni differenti: l'uno, Achille, per amor di gloria; l'altro, Patroclo, per amor di Achille. Il mito non può essere tradito, i due uomini sono destinati a perdere la vita sulla piana troiana, ma può essere riscritto, trasformando persino la morte in una storia d'amore: «Miller ha combinato l'erudizione con l'immaginazione per trasformare la più famosa epopea di guerra in una storia viva, emozionante e sexy. Patroclo segue Achille in battaglia, ma è la loro magnifica e modernissima storia d'amore a renderla un'epopea»¹⁶⁷.

Sommato alla passione per le lettere classiche, sarà il contatto con il teatro a orientare Madeline Miller verso la riscrittura dei testi antichi: è quando le viene affidata la direzione di uno spettacolo teatrale su Cressida e Troilo – versione Shakespeariana dell'Iliade – che si cimenta per la prima volta nel dare forma a una storia nota, indagando le motivazioni dei personaggi e trasferendole agli attori sulla scena. E si appassiona a questa nuova prospettiva, coltivandola fino a dar vita a *Circe*. Legato a *The song of Achilles* dal medesimo proposito di far emergere voci di personaggi che nel testo originale vengono taciute – per l'appunto quelle di donne, omosessuali¹⁶⁸ e schiavi – il romanzo pone Circe al

¹⁶⁷ *The Independent*, Arifa Akbar, 20 Aprile 2012.

¹⁶⁸ In realtà, i concetti di eterosessualità e omosessualità sono categorie di analisi inadeguate alla descrizione della sessualità del mondo greco-romano: per questo, poiché la bipartizione fondamentale non era tra comportamenti sessuali "etero" e "omo", ma tra attività e passività, ci si avvarrà dell'uso di queste categorie solo euristicamente. In ambiente greco, l'omosessualità maschile socialmente e culturalmente rilevante si venne a configurare come pederastia, un rapporto che coinvolgeva il membro passivo, più giovane, chiamato *pais* o *eromenos*, e il membro attivo, adulto o comunque più vecchio, definito *erastes*. Era proprio in virtù dell'asimmetria anagrafica che alla pederastia veniva attribuita una finalità educativa: accompagnando il passaggio da ragazzo a uomo, l'amore omosessuale svolgeva la funzione essenziale di strumento pedagogico che contribuiva alla formazione etica e civile di un nuovo membro della *polis*. Quest'esperienza, benché socialmente e giuridicamente lecita, era rigidamente regolamentata: una volta raggiunta la maggiore età – all'incirca i 25 anni –, il *pais* doveva assumere il ruolo attivo sia con gli uomini sia con le donne, con le quali si univa in matrimonio per ottenere una discendenza. Anche l'etica sessuale romana non considerava l'omosessualità un reato o un comportamento socialmente condannabile: era pratica diffusa che il *civis* si intrattenesse con uno schiavo o che pagasse un prostituto, svolgendo, però, un ruolo rigorosamente attivo. In una società in cui doveva costantemente dare dimostrazione di virilità, il maschio romano, conquistatore e dominatore per formazione, condannava sia la passività della pederastia come strumento educativo sia il rapporto sessuale con un altro cittadino libero. Cf. Dover, 1985; Williams, 1999; Cantarella 2016. Dunque, quando Madeline Miller afferma di voler trattare la storia di un amore omosessuale taciuto, non lo fa intendendo che l'etica sessuale antica ne impedisse la manifestazione, ma allude ad altri aspetti: in primo luogo, la reticenza omerica a proposito del carattere amoroso della relazione tra Achille e Patroclo; in seconda istanza, la volontà di raccontare un amore omosessuale che, contraddicendo le consuetudini sociali, si era prolungato ben oltre la fascia d'età consentita. «It is generally true that having a lover was acceptable (or, more acceptable) as long as you went on to marry and produce an heir. The really deviant and strange thing was the idea that men might be together – just the two of them – past young adulthood, as Odysseus notes», da una dichiarazione della scrittrice rilasciata per il sito web di Judith Starkson.

centro della vicenda. Il titolo stesso del libro è indicativo del progetto di Miller: rispetto all'*Odissea*, un nome proprio declinato in forma aggettivale e coniato sul nome del protagonista ma distinto da esso, l'autrice non propone la storia di Circe, come l'*Odissea* è la storia di *Odisseo*, ma Circe in quanto storia¹⁶⁹. Attraverso la penna di Miller, Circe diventa la personificazione stessa della storia, ri-narrata da una dea che sa parlare umano ma la cui voce ha subito un duplice appiattimento: quello della tradizione eroica maschile, e, in secondo luogo, quello operato da Odisseo, che vuole mostrarsi positivamente presso la corte dei Feaci di cui è ospite. Ma, come ricordava già Calvino¹⁷⁰, Odisseo è il più grande mistificatore della letteratura: cosa ci assicura che quello che sta narrando sia reale? Nulla, ed è questo che invita a una nuova narrazione: «Circe alludes to the fact that she's telling her version of the story. The male heroic version has been the loudest version, but it's not objective truth»¹⁷¹.

Poiché l'incontro con Odisseo nel X libro è solo un singolo momento di una vita divina, Miller insiste sull'esistenza di un prima e un dopo, illuminando quegli episodi rimasti nell'ombra. Come ogni storia, tutto prende avvio venendo al mondo: Circe è figlia di Helios, dio del Sole e più potente tra i Titani, e Perseide, una naiade, guardiana di fiumi e sorgenti, ma non somiglia ai genitori; non possiede i poteri divini del padre, né il fascino vizioso della madre o delle sue cugine ninfe. Solo gli occhi gialli denunciano la sua appartenenza alla stirpe divina: i tratti spigolosi del volto e, soprattutto, una voce flebile che le vale il suo nome – *Kirke*, come già detto, può tradursi come “sparviera” – la rendono strana, più simile a una mortale che a una dea, agli occhi della sua famiglia divina. Rispetto ai fratelli minori, Perse, Pasifae ed Eete, Circe ha un aspetto fosco, un carattere difficile e poco adatto alle schermaglie della vita di palazzo e mostra precocemente un temperamento indipendente che la porta non solo a essere affascinata da ciò che le divinità normalmente disprezzano, cioè i mortali, ma anche a mostrarsi sensibile alla loro sofferenza. Crescendo in una famiglia che l'autrice ha definito “disfunzionale”, Circe è costretta a scontrarsi con il narcisismo e la crudeltà insiti nel mondo degli

¹⁶⁹ Faccio mia la perspicace intuizione di Emily Hauser, che la propone relativamente al romanzo *Lavinia* di Ursula LeGuin. Cf. Hauser 2017, 249-250.

¹⁷⁰ Calvino 1995, 14-22. La tradizione sulla mendacia di Odisseo è, ovviamente, molto più antica di Calvino; per usare le parole di Stanford, «a suspicion, and often much more than a suspicion, of falsehood has tainted the character of Ulysses in every age» (Stanford 1950, 35). Secondo lo studioso, la reputazione del principe di Itaca come bugiardo va fatta risalire alla tradizione epica precedente a Omero, in particolare ai *Cipria*, dove viene descritto come responsabile dell'inganno ai danni di Palamede – poi ricordato anche da Virgilio (Verg. *Aen.* II 44, 98, 164) –, e all'influenza del teatro tragico successivo, quando autori come Sofocle ed Euripide propongono un ritratto totalmente negativo del personaggio che diverrà dominante fino al XVII secolo. All'interno dei poemi omerici, invece, Odisseo sembra sempre agire *pro bono publico*: nell'*Iliade*, – fatta eccezione per la *Doloneia* –, l'eroe avanza le sue strategie politiche senza infrangere il codice eroico e nell'*Odissea* l'uso dell'ingegno e della menzogna è giustificabile come unica forma di sopravvivenza in uno scenario privo di leggi. In proposito cf. Stanford 1950, 35-48. Sul medesimo tema, in particolare, è stato notato come Odisseo si presenti spesso, quando narra vicende false, come cretese (*Od.* XIII 256-286; XIV 199-359; XIX 172-202), avvalorando uno stereotipo molto diffuso secondo cui Κρητες ἀεὶ ψεύδονται; a riguardo cf. Haft 1984, 289-306; Armstrong 2006, 4-5.

¹⁷¹ Madeline Miller da una dichiarazione rilasciata a Elena Nicolaou per *Refinery29*, 10 Aprile 2018.

dei ed è per questo che l'incontro con Prometeo è vitale per lo sviluppo del personaggio: per la prima volta, la dea entra in contatto con qualcuno capace di empatia, qualcuno che, come lei, possiede la sensibilità di percepire il dolore del mondo. «Ecco il mio pensiero: tutta la mia vita non era stata che tenebre e abissi, ma io non ero parte di quelle acque scure. Ero soltanto una delle creature che le abitavano»¹⁷².

In un mondo divino che le è tanto ostile, Circe preferisce la compagnia di mortali come Glauco, un povero pescatore di cui la dea si innamora e che, per mezzo di un fiore dalle proprietà magiche, trasforma nel dio marino che il mito ci ha fatto conoscere. Ma quando Glauco, ormai divino tanto nell'aspetto quanto nell'indole interessata e narcisista, rifiuta l'amore di Circe in favore della peggiore tra le cugine di lei, Scilla¹⁷³, la dea compie il gesto fatale: spinta da un odio più umano che divino per la sua rivale, «poiché ero come ogni altra sciocca innamorata di qualcuno che ama un'altra»¹⁷⁴, la trasforma, per mezzo dello stesso fiore, nel celebre mostro che infesta lo stretto di Messina. È a questo punto che Circe si manifesta per quello che è: una *pharmakis*, una maga. Saper estrarre la potenza di quelle erbe nate dal sangue degli dei – *pharmaka*, per l'appunto – è un dono, un potere raro e attinto alla terra stessa, e per questo non vincolato alle leggi divine. È questo l'aspetto che più di ogni altro spaventa, il fatto che si tratti di un potere che può essere controllato solo da chi lo possiede: l'unico modo per rendere innocua Circe è allontanarla dal resto del mondo. Esiliata sull'isola di Eea, la nostra protagonista non si perde d'animo e dedica il suo tempo a studiare le proprietà delle piante e ad affinare le sue arti magiche. La solitudine le permette di affermarsi in quanto sé stessa, senza i condizionamenti della società e della famiglia, di acquisire una dimensione che tutte le donne dovrebbero ricercare: «I think it's very important for women – for everyone, but for women in particular because they have so many social expectations placed on them to interact with, serve others, and subordinate the self for others – to have that solitude. In order to be themselves without the voices around them that are telling them what to do»¹⁷⁵.

Nel corso della narrazione l'isolamento della protagonista viene rotto dall'incontro con personaggi mitologici molto noti: Hermes, che ne diviene amante occasionale, Dedalo, che la conduce alla corte della sorella Pasifae per aiutarla nell'occasione del parto del Minotauro, Medea e Giasone, il cui episodio è ripreso dalle *Argonautiche*. Ma non tutti gli ospiti sono graditi. Quando un gruppo di marinai approdati sull'isola approfitta della sua ospitalità e della sua solitudine usandole violenza, la

¹⁷² Miller 2019, 30.

¹⁷³ Eete la definisce soltanto «una sudiciona da alcova dalla faccia dipinta come le altre» (Miller 2019, 77) ma Circe, la cui vista è offuscata dalla gelosia per la rivale, non la percepisce, almeno inizialmente, solo come una ninfa frivola e opportunista perfettamente a suo agio tra le meschinità di palazzo, ma come un essere crudele; «Scilla dal cuore di vipera» (Miller 2019, 61).

¹⁷⁴ Miller 2019, 61.

¹⁷⁵ Madeline Miller per *Refinery29*, Elena Nicolaou, 10 Aprile 2018.

vita e l'atteggiamento di Circe cambiano completamente: è allora che, per difendersi, inizia a trasformare chiunque giunga nella sua casa in maiale. Questo, ammette l'autrice, è uno degli aspetti più frustranti del ritratto odissiacco della dea: Omero non ci dice perché Circe trasforma gli uomini in maiali e Miller trova la risposta in un'esperienza drammatica e dolorosa, le cui conseguenze non sono frutto dell'innata malvagità della dea, ma di una rabbia che modifica per sempre l'approccio della protagonista con il mondo.

E poi, ovviamente, c'è Odisseo. Ma, proprio come l'eroe aveva compreso l'apparizione di Circe in due soli libri, Miller gli restituisce il favore, dedicando all'incontro con il *polymetis* solo due capitoli del romanzo: Odisseo diventa un cameo in una storia già molto ricca¹⁷⁶. Nella versione della scrittrice americana, Circe non si getta ai piedi di lui abbracciandogli le ginocchia, «perché questo dettaglio mi sembrava estraneo alla donna che stavo immaginando»¹⁷⁷, ma, come racconta Omero, dopo aver trasformato i suoi compagni in porci, i due divengono amanti per un anno intero, stabilendo un legame di fiducia. In questo caso, però, contrariamente a quanto Odisseo narra nel libro XII, sull'isola di Eea non c'è nessuna dea a trattenerlo, né a supplicarlo di prenderla in moglie. Piuttosto, c'è una dea che lo lascia andare ma che riceve da lui il dono di un figlio, Telegono. Si disvela un altro dei vissuti che contribuiscono a costruire la complessità del personaggio: la maternità, un'esperienza difficile di cui Miller vuole sottolineare la taratura epica, seppur intimamente umana, rivendicandone la legittima collocazione in un'epopea di stampo maschile.

Avviandoci al finale, dopo aver abilmente cucito tra loro episodi tratti dall'*Odissea*, dalle *Metamorfosi* ovidiane, dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, l'autrice fa sovrapporre le vicende di Circe a quanto viene narrato nella *Telegonia*, un poema dedicato al figlio di Odisseo di cui si conserva soltanto un breve sommario¹⁷⁸. Partito alla volta di Itaca per conoscere il padre, Telegono non solo ne fa ritorno come assassino, ma come patricida: colpito accidentalmente l'eroe con una lancia, sulla cui sommità la dea aveva conficcato la coda velenosa e mortale di Trigone, il giovane fa sì che

¹⁷⁶ Così Madeline Miller risponde a Elena Nicolaou di *Refinery29*: «Circe is in two books of the *Odyssey*, and I wanted Odysseus to be two chapters in *Circe*. That's what I held him to. He gets talked about in some other chapters, but he's only in those chapters. That felt really important to me. I wanted her to be the centre of the story. I wanted it to be an epic story about a woman's life. And for her to have all the attention and all the adventures and the growth, the errors, the virtues, that heroes like Achilles and Odysseus have in their stories».

¹⁷⁷ Madeline Miller per *BookRiot*, Nikki Vanry, 19 Aprile 2018.

¹⁷⁸ Ultimo dei Poemi del *Ciclo*, la *Telegonia* è il racconto in due libri degli eventi cronologicamente successivi all'*Odissea*: mentre il primo libro narra il viaggio di Odisseo in Tesprozia – il nuovo matrimonio con Callidice, regina dei Tesproti, e la guerra combattuta a loro fianco contro i Brigi –, il secondo è dedicato alle vicende di Telegono. Nello specifico viene menzionato il suo fortuito arrivo a Itaca, l'involontario e mortale scontro con il padre, il ritorno a Eea e il conseguente matrimonio incrociato. Poiché il poema è andato perduto – come del resto tutti quelli relativi al Ciclo Troiano –, ne conosciamo il contenuto attraverso frammenti di autori che accennano alla vicenda – Nic. *Al.* 835-836; Opp. *H.* II 497-505; Lyc. *Fr.* 795-798; Hor. *Carm.* III 29,8; Ov. *Ib.* 567ss. – o per mezzo di riassunti tardi, come quello incluso nell'*Epitome* della *Biblioteca* di Apollodoro (*Epit.* VII 34-37) o nella *Crestomazia* di Proclo (Fozio, *Biblioteca* 319A 21). Benché la paternità non sia certa, le fonti antiche attribuiscono la *Telegonia* a Eugammone di Cirene, autore di tardo VII secolo.

Odisseo ottenga quanto gli era stato predetto da Tiresia; una morte che viene dal mare¹⁷⁹. Divorato dai sensi di colpa, Telegono decide di far ritorno a Eea portando con sé Penelope e Telemaco. È probabilmente seguendo i commentari all'*Odissea*, maggiore fonte di ispirazione dell'autrice¹⁸⁰, che Madeline Miller propone una sorta di rimescolamento tra le due famiglie: mentre Penelope si lascia sedurre dalle arti magiche e Telegono accetta il glorioso ruolo di fondatore di un nuovo impero in Italia, originariamente offerto al figlio legittimo di Odisseo ma da lui rifiutato, Circe e Telemaco si uniscono a formare una nuova coppia. Tutto comincia e finisce con un fiore che rivela la vera essenza di chi ne viene in contatto: Circe estrae dalla sua riserva di erbe il *pharmakon* somministrato a Glauco, lo stesso che ha trasformato Scilla, lo lavora, ne estrae la linfa e la beve. «Di un mortale ho la voce, che io abbia tutto il resto»¹⁸¹.

Apparentemente, il lavoro compiuto da Madeline Miller sui due romanzi è opposto: mentre ne *La canzone di Achille* l'obiettivo è di raccontare una storia epica da una prospettiva intima, rendendo Patroclo un personaggio più conforme alla lirica erotica che non all'epopea, in *Circe* lo sforzo si dirige in tutt'altra direzione, e cioè nel tentativo di conferire un tono, una portata e uno scopo epico alla vita di una donna. A ben guardare, tuttavia, un *fil rouge*, per non parlare piuttosto di una dichiarazione di intenti, unisce inevitabilmente le due narrazioni: l'empatia. Dea "dalla voce umana", per Madeline Miller, significa riconoscere in Circe la capacità di provare empatia e di riuscire a creare una connessione sincera con l'umanità. Allo stesso modo Patroclo mostra una profondità emotiva – vorrei ricordare, a questo proposito, il suo atteggiamento nei confronti di Briseide – che spinge il lettore a chiedersi cosa voglia dire essere una persona etica in un mondo violento. Quando Krishnan Guru-Murthy, giornalista di Channel 4 News, chiede all'autrice americana quale sia il ruolo della letteratura, Miller risponde che è quello di esercitare l'empatia, cioè di permetterci di vivere nei panni di qualcun altro e di aiutarci ad aprire nuove prospettive. Una risposta che riporta alla mente la formulazione di Vanda Zajko, studiosa convinta che l'operazione di riscrittura femminista del mito con intento revisionista faccia perno sull'universalità delle emozioni e sulla comprensione di una femminilità che trascende la storia: «The process of "reclaiming" a tradition here might alternatively be described as the process of creating literary role models which enable contemporary women to forge empathetic links with the women of the ancient world»¹⁸².

Questa lettura non esclude ma si accompagna, piuttosto, a una finalità più strettamente politica: il recupero delle figure femminili o marginali del passato è un mezzo per cambiare il presente e creare

¹⁷⁹ *Od.* XI 134-135.

¹⁸⁰ «Commentaries are my best source of inspiration. I go and read what other scholars have to say and it's always helpful because I either agree with them or I don't, but it always helps to clarify my thoughts» (Madeline Miller per *BookRiot*).

¹⁸¹ Miller 2019, 397.

¹⁸² Zajko 2008, 47.

un linguaggio sul genere come mezzo di libertà politica. Così come la narrazione omosessuale del rapporto tra Patroclo e Achille diventa strumento per interrompere l'eteronormatività insita nella nostra cultura, promuovendo un crescente senso di libertà e accettazione che trova la sua legittimazione nel passato, la trattazione del personaggio di Circe è uno strumento per rovesciare l'eredità di una tradizione culturale dominata dagli uomini. Per l'autrice americana, Circe, nell'*Odissea*, incarna l'ansia prodotta dal potere femminile: si tratta di una delle poche figure femminili nella mitologia a cui è permesso vivere una vita indipendente, avere potere, intimidire gli dei e non essere punita per questo. Viene ricordata come la prima maga della letteratura occidentale poiché essere una strega, oggi come allora – non a caso, durante le elezioni americane del 2016, Hilary Clinton veniva chiamata dai suoi avversari La Strega Malvagia della Sinistra – significa essere una donna che esibisce un potere maggiore di quello che la società è a suo agio nell'assegnarle, significa spaventare poiché non si è soggette al controllo della società e, soprattutto, non si è soggette al controllo maschile.

Alla luce delle premesse fin qui esposte e preso atto di un intento dichiaratamente femminista da parte di Madeline Miller nel *retelling* della figura di Circe¹⁸³, nella seconda parte del presente lavoro si procederà a un'analisi del romanzo che sia sensibile al sistema di genere e che miri a evidenziare quelle dinamiche di potere sostanziali alla crescita di Circe come personaggio e come donna, soprattutto perché riesce a liberarsene. La personale convinzione che anima queste pagine è che, se la letteratura classica può essere usata, intenzionalmente o meno, per marginalizzare e discriminare le donne, può essere usata, in egual misura, per emanciparle.

¹⁸³ Madeline Miller per Channel 4 News.

Capitolo III

Donna non si nasce, lo si diventa¹⁸⁴

«This is the story of a woman finding her power and, as part of that, finding her voice. She starts out really unable to say what she thinks and by the end of the book, she's able to live life on her terms and say what she thinks and what she feels»¹⁸⁵. Questo è il progetto di Madeline Miller: raccontare il processo attraverso cui Circe, nata dea, si fa consapevolmente donna. La sua metamorfosi, tuttavia, per quanto interiore e, per questo, singolarmente moderna, è il prodotto di un necessario incontro con l'altro; un'inevitabile mediazione con un mondo dominato da un sistema di genere che la inchioda ora al ruolo di figlia, ora a quello di amante o di madre. La potenza della Circe di Miller sta, ciononostante, nel non uscire appiattita da questo incontro-scontro, ma nel divenire incarnazione di una possibilità di affrancamento da rapporti di forza stereotipati e penalizzanti. Nel tentativo di valorizzare la gerarchia di genere riflessa nel mito e portata alla luce dalla scrittrice americana, nelle pagine seguenti si procederà a un'analisi del romanzo e del personaggio che insiste sulle relazioni che più significativamente segnano Circe nel suo percorso di crescita personale: se da un lato questi rapporti sono specchio di radicate dinamiche di potere finalmente sovvertibili, d'altro canto sono il mezzo attraverso cui Circe può cogliersi e affermarsi come figura sinceramente umana.

III.1 Parenti serpenti

La primaria rivelazione della superiorità maschile avviene, per l'occhio femminile ancora bambino, nell'ambiente domestico. Poiché «la gerarchia dei sessi le [alla fanciulla] appare prima di tutto nell'esperienza familiare»¹⁸⁶, è necessario che la nostra trattazione prenda avvio dall'analisi di un rapporto centrale nella costruzione dell'identità di una donna: quello con il padre¹⁸⁷.

Non a caso, il termine patriarcato è «il potere dei padri: un sistema socio-familiare, ideologico, politico, in cui gli uomini – con la forza, con la pressione diretta, o attraverso riti, tradizioni, leggi, linguaggio, abitudini, etichetta, educazione e divisione del lavoro – determinano quale ruolo compete alle donne, in cui la femmina è ovunque sottoposta al maschio»¹⁸⁸. In uno spazio pubblico così gerarchico, dominato dall'autoritarismo e consegnato loro dai propri padri, le femministe si sono interrogate sul concetto di patriarcato, non indagando soltanto il generico rapporto uomo-donna, ma

¹⁸⁴ Titolo ispirato al celebre aforisma di Simone de Beauvoir. Cf. De Beauvoir 2016³, 271.

¹⁸⁵ Madeline Miller per *BookRiot*, Nikki Vanry, 19 Aprile 2018.

¹⁸⁶ De Beauvoir 2016³, 286.

¹⁸⁷ Owen 1983; Sapegno 2018.

¹⁸⁸ Rich 2000², 104.

focalizzandosi sulla comprensione delle specifiche dinamiche della relazione padre-figlia. Rapportarsi con il Padre, infatti, implica non unicamente l'incontro con l'altro sesso, ma soprattutto con il Potere: «fin dall'infanzia erano stati loro, i padri, i fortunati rappresentanti del mondo esterno con cui misurarsi e spesso da sfidare»¹⁸⁹.

Contrariamente a quanto possa sembrare, questo mondo non è poi tanto diverso da quello descritto da Madeline Miller che, anzi, dichiara apertamente di volerne denunciare il carattere gerarchicamente oppressivo: «I also wanted to show and to have people feel that hierarchical nature of the Greek gods. If you were on top – if you were Zeus, Athena, Helios – life was pretty great for you. But if you were one of the lower ranking gods, you had very little protection. You could be sold off, abused, married off to whoever your father felt like. The preciousness of that situation, I wanted to bring to the floor»¹⁹⁰. Circe la definisce “la lunga catena di terrore” e lei ne rappresenta l'ultimo anello, sia come ninfa, sia come figlia¹⁹¹. Dunque, lungi dall'essere un fatto esclusivamente legato alla modernità, il conflitto tra genitori e figli è un tema ricorrente nelle fonti antiche, soprattutto mitologico-letterarie¹⁹²: la famiglia divina, modello di quella umana – in quanto rappresentazione esasperata delle tipologie di comportamento che dovevano ispirare l'agire dei mortali nel ruolo divino loro corrispondente –, fa emergere lo scenario di una famiglia assolutamente patriarcale, «dominata da un capofamiglia dai poteri così forti da creare ai figli non poche difficoltà sia psicologiche sia economiche, rendendo i rapporti non solo complicati, ma spesso anche fortemente conflittuali»¹⁹³.

Storicamente, questo modello familiare si esplica in quella che può essere definita la cellula costitutiva della società greca, l'*oikos*¹⁹⁴. Seppur spesso tradotto come “famiglia”, il termine assume un valore semantico differente e più ampio: prendendo in prestito la definizione di Ugo Enrico Paoli, l'*oikos* è «l'organismo nel quale sono compresi cose, persone e riti»¹⁹⁵, e guidato da un *kyrios*, una persona di sesso maschile, letteralmente “il signore”, proprio perché esercita la signoria, – da intendersi come pieno e legittimo controllo, ma anche come rappresentanza di fronte alla *polis* –, sul patrimonio e sui membri che ne fanno parte. Nella *Politica*, Aristotele ci informa che questo sistema si costruisce su tre rapporti umani fondamentali: quello padronale – padrone/schiavo –, quello

¹⁸⁹ Sapegno 2018, 8.

¹⁹⁰ Madeline Miller per *Refinery29*, Elena Nicolaou, 10 aprile 2018.

¹⁹¹ «Gender norms exist among the gods, too» dichiara Miller a Elena Nicolaou, intervistatrice per *Refinery29*, 10 aprile 2018.

¹⁹² Oltre a essere esplicito oggetto dei miti teogonici, il conflitto generazionale emerge, seppur più velatamente, anche nei poemi omerici. L'impostazione gerarchica e patriarcale del sistema familiare si manifesta con evidenza in varie coppie padre/figlio: Zeus/Efesto (*Il. I* 591-593); Amintore/Fenice (*Il. XIV* 434-495); Nestore/Pisistrato (*Od. III* 399ss.); Odisseo/Telemaco (*Od. XVI* 215-219).

¹⁹³ Cantarella 2015, 9.

¹⁹⁴ Sulla struttura familiare nel mondo antico vd. Ferrucci 2007, 135-154; Cantarella 2015, 59-72; ma anche Bernard 2011 e McClure 2020, con specifico riferimento al ruolo in essa rivestito dalle donne.

¹⁹⁵ Paoli 1961, 36.

matrimoniale – marito/moglie –, e quello paterno – padre/figli ¹⁹⁶–, ciascuno dei quali, avendo a capo il *kyrios*, è marchiato da un’evidente gerarchia. Ne consegue che ogni relazione interna alla famiglia sia segnata dalla subordinazione di tutti i membri all’autorità del capofamiglia, il quale, posto al vertice, si configura come padrone, marito e padre e, come tale, esercita dei privilegi su tutti i soggetti a lui legalmente sottoposti. In particolare, poiché l’obiettivo di ogni cittadino greco era quello di garantire la sopravvivenza dell’*oikos* attraverso la creazione di un erede titolato a subentrarvi alla morte del padre, il figlio maschio era privilegiato, mentre la figlia femmina – priva, in quanto donna, di capacità giuridica – veniva educata con lo scopo esclusivo di sposarsi e unirsi al nucleo familiare del marito. Non è un caso che, appena nata, Circe riceva dal padre la benedizione di un matrimonio propizio¹⁹⁷: questo non le deriva soltanto dal destino biologico, per così dire, di *nymphe* – letteralmente “sposa” – che, in quanto ultima tra le dee minori, poteva ambire a una posizione rilevante solo attraverso l’unione a un marito potente, ma è anche riflesso di una consuetudine sociale. Lo stesso schema si ripete alla nascita della sorella Pasifae, a cui Helios predice il matrimonio con un figlio eterno di Zeus¹⁹⁸. Se nella società greca il legame matrimoniale era principalmente un mezzo legale con cui una donna veniva riconosciuta madre di figli legittimi, nel mito narrato da Miller questo diventa *trait d’union* tra due casate e due generazioni: divenire moglie di Minosse, re di Creta e figlio di Zeus, significava rafforzare la tregua tra gli Olimpici e i Titani, a cui Helios e tutta la sua stirpe appartenevano¹⁹⁹. È per questo che tutti i membri della famiglia si congratulano con Helios per l’eccezionale alleanza: l’unione coniugale non aveva alcun tratto di affettuosa reciprocità, era solo un accordo tra due uomini, un atto di cessione della futura sposa dal padre al marito. Si tratta, in poche parole, di un contratto di dazione di cui la fanciulla non era neppure la ricevente, ma solo l’oggetto di un dono, e, giuridicamente incapace di disporre di sé stessa, non poteva opporsi né le veniva richiesto il consenso²⁰⁰. «La sovranità assoluta del padre sulla figlia costituisce un assioma del diritto

¹⁹⁶ Arist. *Pol.* I 3, 1253 b 2-8.

¹⁹⁷ Miller 2019, 11.

¹⁹⁸ Miller 2019, 15.

¹⁹⁹ La vicenda, narrata da Esiodo nella Teogonia, viene rapidamente menzionata da Miller. Nella guerra dichiarata da Zeus e dagli Olimpici al padre Crono, gli antichi dèi si erano divisi e, tra i Titani, solo Helios e Oceano si erano schierati con Zeus. Quando quest’ultimo prevalse, i Titani che non lo avevano sostenuto vennero privati dei loro poteri, mentre Helios e Oceano, di cui il padre degli dèi temeva già la potenza, non ricevettero alcuna ricompensa. È per questo che, nel romanzo, gli zii titani di Circe covano risentimento e desiderio di vendetta; e questa è la ragione per cui il matrimonio di Pasifae con Minosse, figlio di Zeus, riveste la fondamentale funzione di rinsaldare un legame dall’equilibrio precario. Cf. Hes. *Th.* 617-720.

²⁰⁰ «La legittimità di una unione coniugale è stabilita da una duplice convalida di ordine giuridico e rituale. L’atto giuridico che suggella un patto matrimoniale è un atto privato tra due uomini, che prende la forma di uno scambio verbale, accompagnato da gesti precisi, tra chi dispone del potere di dare una donna in sposa e chi la riceve come tale. Per designare questo atto di dazione, effettuato in nome dell’autorità naturale di cui dispone il padre (o, in caso di sua mancanza, il fratello o il responsabile legale della futura sposa), i Greci hanno utilizzato due termini: uno tecnico, *engye*, e l’altro più generale, *ekdosis*» (Bernard 2011, 67-68). Attraverso l’*engye*, letteralmente “consegnata nella mano” del marito, la moglie era ceduta come oggetto di un patto. «Questa procedura stabilisce legalmente il matrimonio e ha un duplice effetto: pone

naturale dei Greci»²⁰¹ e, come tale, ce lo presenta anche Miller: Circe, tuttavia, tradendo il mandato e l'imperativo filiale di divenire moglie, entrerà in contraddizione con il padre anche in quest'aspetto. Il rapporto tra Helios e Circe manifesta la sua complessità fin dal momento della nascita e della primissima infanzia, persino nella scelta del nome. Sappiamo, infatti, che l'attribuzione del nome costituiva un atto fondamentale e formale del riconoscimento del neonato, ed era al padre che spettava la scelta²⁰²: il nome, infatti, esaltava le glorie paterne, ne rifletteva le preferenze personali o i valori o, in contesti meno formali e più convenzionali, poneva l'accento sulle qualità femminili della bambina. Quello che colpisce, perciò, non è tanto l'imposizione di un nome descrittivo, che si ispiri e allo stesso tempo valorizzi i tratti peculiari della protagonista – «mi diede nome Circe, *sparviera*, per via dei miei occhi gialli e del suono insolitamente flebile del mio pianto»²⁰³ –, ma, piuttosto, il fatto che sia una zia ad attribuirglielo. Agli altri fratelli non tocca la stessa indifferenza di trattamento: il nome di Eete viene scelto dal padre, quello di Perse dalla madre, ma si configura come un'eccezionale concessione di Helios²⁰⁴. Fin da principio, insomma, Circe sembra molto lontana dal poter essere quella che Sapegno definisce una “figlia del padre”: «quella figlia prediletta su cui il padre investe emotivamente e a cui può dare il coraggio di andare nel mondo»²⁰⁵; al contrario, è una figlia di cui mortifica l'autostima, sottolineando nella nascita ciò che la rende esteticamente poco piacevole e indegna di un marito di stirpe divina.

Anche la dimensione corale non aiuta; Circe trascorre l'infanzia tra lo scherno dei fratelli e le accuse sprezzanti della madre: «Circe è ottusa come una pietra. Circe possiede meno acume della nuda terra. I capelli di Circe sono arruffati come i peli di un cane. Se solo sento ancora una volta quella voce gracile. Di tutti i nostri figli, perché doveva restarci proprio lei? Non la vorrà mai nessuno»²⁰⁶. Di fronte alle accuse, la dea bambina si mostra indolente e remissiva, incapace di colmare la distanza che percepisce tra sé e la sua famiglia²⁰⁷ e manifesta un costante bisogno di attenzione da parte del padre. Il tempo trascorso in attesa del suo rientro a casa, o quello speso ai suoi piedi, in infantile adorazione, non le vale la considerazione che ardentemente ricerca: Helios, il Sole, «convinto

la moglie nella condizione di *damar*, sposa ufficiale di un cittadino, e procura agli eventuali discendenti dell'unione la condizione di figli o nipoti legittimi» (Bernard 2011, 67-68).

²⁰¹ Bernard 2011, 68.

²⁰² Il riconoscimento di un neonato come figlio legittimo passava attraverso due riti di integrazione formali. Il primo di essi, le Anfidromie, rappresentava una seconda nascita, di carattere rituale e sociale: la cerimonia, attraverso cui il nascituro veniva accettato e ufficialmente introdotto nella famiglia, consisteva nel giro attorno al focolare domestico di Estia, simbolicamente centro dell'*oikos*, effettuato dal bambino tra le braccia del padre. Il secondo atto di riconoscimento, altrettanto fondamentale, prendeva il nome di *dekate* – avveniva il decimo giorno dopo la nascita – e consisteva nell'imposizione del nome. Cf. Bernard 2011, 36-39.

²⁰³ Miller 2019, 12.

²⁰⁴ «“In ogni figlio si vede il riflesso della madre.” Mia madre ne fu lieta, e vi lesse per sé il permesso di dargli un nome» (Miller 2019, 15).

²⁰⁵ Sapegno 2018, 11.

²⁰⁶ Miller 2019, 47.

²⁰⁷ «Per mille anni avevo cercato di colmare lo spazio tra me e la mia famiglia» (Miller 2019, 88).

com'era che l'ordine naturale del mondo avesse per scopo soddisfare il suo piacere»²⁰⁸, non si cura di altri all'infuori di sé stesso, non difende la figlia dagli attacchi crudeli di Perseide o dei fratelli, e si mostra incapace di qualsiasi slancio emotivo. A questo proposito, occorre precisare che l'affettuosità è un tratto quasi del tutto assente dalla rappresentazione antica del rapporto tra padre e figli: benché poeti e oratori attribuiscono talora sentimenti profondi ai padri²⁰⁹, prevale lo stereotipo di una virilità che impone il controllo delle emozioni, subordinandole alla costruzione di un'identità maschile incompatibile con il concetto, a noi più familiare, di amore paterno²¹⁰. Miller fa emergere con forza la difficoltà di conciliare la signoria del padre-padrone sul figlio-suddito, con la sfera intima ed emotiva su cui tale autorità dovrebbe trovare fondamento²¹¹: il famoso Regno dei Padri, di cui fa menzione Adrienne Rich²¹², è lo stesso mondo di Helios; un luogo che appartiene naturalmente agli uomini – o agli dèi, maschi –, incapaci di pensarlo privo della loro presenza, luminoso per i padri, buio e inospitale per le figlie.

L'infanzia di Circe, insomma, è quella di un'esiliata prima ancora che lo diventi per decreto paterno ed è segnata, oltre che dall'isolamento fisico ed emotivo, dalla consapevolezza della propria limitatezza rispetto al potere del padre: «il suo sguardo si abbatté su un ciocco accanto al camino. Il legno si fece incandescente, s'infiammò e finì al suolo ridotto in cenere. “E questa è la mia forza alla minima potenza. Riesci a fare altrettanto?”. Restai a fissare quei ciocchi per tutta la notte. Senza riuscirvi»²¹³. Poiché i Padri hanno sempre un rapporto privilegiato con la Verità²¹⁴, nel senso che si configurano come punti di riferimento emblematici e credibili del mondo esterno, simboli del potere sociale e politico, la presa di coscienza di Circe della potenza del padre, si risolve nella presa di coscienza della propria impotenza. Per usare le parole di Mitscherlich: «the patriarchal structural components in our society are closely associated with magical thought. It assumes the omnipotence-impotence relationship between father and son, God and man, ruler and ruled, to be the natural principle of social organization»²¹⁵. Il momento in cui questa dinamica di potere si esplica con più

²⁰⁸ Miller 2019, 10.

²⁰⁹ Nello specifico, riguardo ai sentimenti espressi nei confronti della progenie femminile, per i poeti cf. Eur. *Supp.* 1101-1103: οὐδὲν ἤδιον πατρὶ / γέροντι θυγατρὸς: ἀρσένων δὲ μείζονες / ψυχαί, γλυκεῖται δ' ἥσσον ἐς θωπεύματα. «Per un padre niente è più dolce di una figlia. L'anima di un figlio, certo, è più elevata, ma è anche meno tenera e capace di blandizie»; Ar. *Pax* 110-149, in cui è decantato l'attaccamento di un padre alle figlie femmine; Aeschin. *Ctes.* 77-78, in cui l'oratore biasima l'avversario per aver compiuto un sacrificio sacrilego prima di aver pianto la morte della figlia che, a quanto pare, dove suscitare la manifesta afflizione di un padre.

²¹⁰ Cantarella 2015, 108.

²¹¹ Aristotele paragona l'autorità del padre sui figli a quella del re sui propri sudditi: pur appartenendo alla stessa stirpe, è loro superiore in nome di un'autorità che si fonda sull'affetto e l'età più matura. Cf. Arist. *Pol.* I, 1259 b.

²¹² «Per la prima volta siamo in posizione di guardarci attorno in questo Regno dei Padri e valutarlo. Quello che vediamo è l'unico sistema, nella storia della nostra civiltà, che non sia mai stato attivamente messo in questione, un sistema così universale da sembrare una legge di natura» (Rich 2000², 103).

²¹³ Miller 2019, 14.

²¹⁴ Sapegno 2018, 74.

²¹⁵ Mitscherlich 1970, 159.

evidenza è la scena in cui Circe, precipitatasi a confessare la mostruosa metamorfosi operata su Scilla, non viene creduta all'altezza di un simile potere: «“Se il mondo serbasse il potere che tu dichiari, credi che toccherebbe a una come te scoprirlo?” [...] la voce di mio padre, le parole pronunciate come se gettasse immondizia. Una come te»²¹⁶ e, ancora, di fronte all'insistente difesa della figlia delle proprie capacità «“Osi contraddirmi? Tu, che non riesci ad accendere una sola fiamma, o a chiamare a raccolta una sola goccia d'acqua? Di tutta la mia prole, la peggiore, scialba e guasta al punto che non esiste marito che io possa pagare perché ti scelga. Da quando sei nata ho avuto pena di te e ti ho concesso molte libertà, cionondimeno sei diventata disobbediente e arrogante. Vuoi forse che ti odi di più?»²¹⁷. La mortificazione subita da un'autorità pensata come incrollabile si risolve nella negazione, da parte di Circe, di un potere che, nel Regno dei Padri, pensato da essi a propria immagine, non è concepibile che lei possieda.

Questa dinamica di potere, però, è destinata a ribaltarsi quando Eete, maschio e dunque degno di essere preso in considerazione, conferma la natura di *pharmakis* della sorella; Circe possiede dei poteri che neppure un dio potrebbe controllare. Ed è allora che avviene il cambiamento: «le parole di mio padre uscirono lentamente. Il volto ancora velato dallo stesso stupore. Con un sobbalzo improvviso compresi. Aveva paura»²¹⁸. Il capovolgimento del rapporto di forza è significativo: i miti cosmogonici ci hanno abituato al fatto che siano i figli maschi a costituire una minaccia all'autorità paterna; Urano ricaccia i figli nell'utero materno²¹⁹, Crono, reso edotto sulla profezia secondo la quale uno dei suoi figli lo avrebbe detronizzato, divora ognuno dei neonati dati alla luce da Rea²²⁰ e, persino Zeus, temendo la nascita di un figlio più potente di lui, non sposa Teti e impedisce il parto di Metis²²¹. Le figlie femmine, al contrario, lungi dallo sfidare o mettere in pericolo il dominio paterno, lo fondano e lo confermano²²²: come Circe durante l'infanzia, venerano il padre e si mostrano disposte a tutto per lui ma, come le confesserà Pasifae anni dopo, «a loro non importa se sei buona. Importa a malapena se sei malvagia. La sola cosa che attira la loro attenzione è il potere»²²³. Nello sfidare il potere singolare di Helios, Circe trasgredisce un ordine sociale più ampio, facendosi minaccia universale per il Potere istituzionalizzato dei Padri e, invitandoci, quindi, a una riflessione sui ruoli sessuali.

²¹⁶ Miller 2019, 69.

²¹⁷ Miller 2019, 69.

²¹⁸ Miller 2019, 74.

²¹⁹ Hes. *Th.* 154-160.

²²⁰ Hes. *Th.* 453-506.

²²¹ Hes. *Th.* 886-894.

²²² Casi estremi di dedizione assoluta al padre sono, ad esempio, Ifigenia ed Elettra. Unicamente il caso isolato di Antigone propone il modello di figlia ribelle.

²²³ Miller 2019, 152.

Una ribellione di tale portata non può rimanere impunita; Circe viene condannata all'esilio sull'isola deserta di Eea. La scelta del luogo, tuttavia, non ha nulla di casuale: si tratta di una terra ricca di *pharmaka* – i fiori gialli usati dalla dea per compiere le sue metamorfosi –, nati dal sangue del gigante sconfitto da Helios per dar prova di lealtà a Zeus²²⁴. Se, all'apparenza, la scelta potrebbe essere letta come un omaggio di Helios al padre degli dèi, o come un incoraggiamento del dio Sole alla figlia, affinché possa esercitare i suoi poteri di maga, in realtà si esplica come un altro mezzo attraverso cui ristabilire i rapporti di forza: Circe diventa una moneta di scambio, abbastanza minacciosa da incutere timore agli Olimpici, ma neutralizzata in modo da non spingerli ad agire. I poteri della dea, insomma, da cifra della sua libertà e possibilità di affrancamento, vengono inibiti e, anzi, usati per riaffermare, almeno inizialmente, il potere del padre.

Dunque, seppur pensata in modo strategico come esperienza punitiva, sarà proprio il confino a permettere il dispiegarsi della coscienza di sé della giovane dea.

Partendo da una condizione di svantaggio, frustrata nella propria autostima a causa di un padre di cui ha conosciuto e interiorizzato soltanto freddezza e giudizio negativo, Circe riesce, attraverso un periodo di totale autonomia e indipendenza dall'autorità maschile, ad autodeterminarsi: scoprendo il valore della solitudine, condizione necessaria allo sviluppo di una donna, auspicabile tanto per Madeline Miller quanto per molte altre prima di lei²²⁵, la dea cresce come strega e, soprattutto, come individuo. Essere fedele a sé stessa, senza cercare l'approvazione a ogni costo, è la cifra costitutiva della sua autolegittimazione: «una parte di me non ne poteva più di paura e soggezione, né di scrutare il cielo chiedendomi che cosa mi sarebbe stato consentito»²²⁶.

Il periodo di isolamento, così prezioso per lo sviluppo del personaggio, costituisce una svolta anche dal punto di vista stilistico. Marinella Magrì, traduttrice dall'inglese americano di Miller per Sonzogno, coglie questo aspetto: «Se nella prima parte della sua vita il linguaggio, ovvero la voce di Circe, è piuttosto aulica, arcaica, a tratti teneramente e infantilmente lirica, da un certo punto in poi il registro cambia. Un cambiamento che si avverte in modo più evidente, almeno a mio avviso, quando Circe viene bandita dal palazzo del padre ed esiliata, da sola, sull'isola. Come se il contatto con la terra, con le piante, con gli animali, e poi con gli uomini, la rendesse più terrena (seppure dea e immortale) e questo si riflette sicuramente sulle sue emozioni, sui suoi pensieri, sulla sua voce. E poi,

²²⁴ Madeline Miller dà prova, ancora una volta, della solida conoscenza delle fonti antiche, facendo riferimento allo scontro tra Helios e il gigante Pikelos narrato da Tolomeo Cheno. Cf. Tolomeo Cheno in *Mythographi Graeci*, 190 Westermann [= Fozio, *Bibliotheca*, 190].

²²⁵ Basti pensare all'opera di Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* (1929).

²²⁶ Miller 2019, 97.

si vedrà in ultimo, sulla sua scelta. Anzi “la” scelta. Ma si tratta di un mutamento graduale, che accompagna il radicarsi di Circe, anno dopo anno, nel mondo terrestre»²²⁷.

A Eea, insomma, Circe dà avvio al processo di evoluzione che la porterà, da dea, a farsi donna. Avere una sensibilità più umana che divina, tuttavia, significa essere, almeno in alcune occasioni, più vulnerabile: è per questo che, dopo la violenza subita dai marinai giunti sull’isola, Circe si trova a sperare nell’intervento del padre, nella dimostrazione di pentimento per averla allontanata da casa e si illude che Helios possa giungere a mostrarle finalmente compassione. Nella drammaticità della circostanza, Circe sembra farsi nuovamente bambina, desiderosa di ricevere l’affetto e la protezione paterna che, puntualmente, non giunge. Non vi è possibilità di cambiare l’indole di Helios, né di correggere il mondo dei Padri, ma vi è possibilità di crearne un altro, per usare il mantra che Circe si ripete per farsi coraggio. E vi riesce in uno dei capitoli finali del romanzo, quando incontra per l’ultima volta il padre: convocato Helios sull’isola per chiedergli la liberazione dallo stato di esule e, ottenuto come risposta un secco diniego, osa sfidarlo apertamente. Questa volta non si tratta della ribellione inconsapevole e accidentale di una bambina, ma dell’aperto rifiuto del sistema patriarcale da parte di una donna, consapevole e forte: ormai conscia di essere stata una pedina nei giochi di potere, con la minaccia di rompere il prezioso equilibrio tra Titani e Olimpici rivelando il suo antico appoggio a Prometeo – di cui si tratterà, nello specifico, nel paragrafo successivo –, costringe il padre a piegarsi al suo volere; «“Posso annientarti con un solo pensiero”. Era la mia paura più antica, quel bianco annientamento. Ne avvertii il brivido attraverso il corpo. Ma ne avevo abbastanza. Finalmente, ne avevo abbastanza»²²⁸. Il lettore assiste al completo sgretolarsi del sistema patriarcale: il processo di maturazione di Circe giunge a conclusione con il rifiuto della paternità e della sua appartenenza alla stirpe di Helios²²⁹. Dunque, mentre la dea si evolve smettendo di essere figlia e divenendo soltanto

²²⁷ Si riporta in appendice l’intera intervista che la traduttrice mi ha gentilmente rilasciato. L’alternarsi di un registro più aulico, ottenuto attraverso inversioni sintattiche che ricordano le traduzioni vittoriane dal greco – «Era delicata, ma abile»; «Era giovane, ma non stupido» (Miller 2019, 10; 358) –, e di espressioni vernacolari – «Nel frattempo ogni dio inutile e gretto avrebbe continuato a risucchiare lo splendore dell’aria fin quando le stelle non si fossero spente» (Miller 2019, 166) –, rende lo stile ibrido, come dichiarato da Magri.

²²⁸ Miller 2019, 371.

²²⁹ Si tratta di un atto di rottura che non può passare inosservato, soprattutto rispetto a quanto documentato dalle fonti storiche. Nella Grecia antica, infatti, era solo il padre ad avere la possibilità di disconoscere i figli, attraverso un procedimento che prendeva nome di *apokeryxis*. Si trattava di un atto di rinuncia formale alla paternità, un ripudio, usato con il fine di impedire al figlio di accedere all’eredità, che Eva Cantarella descrive in questi termini: «quel che sembra di poter desumere dall’insieme delle (poche) testimonianze in materia è che le ragioni che giustificavano l’*apokeryxis* erano legate a comportamenti così gravi da compromettere in modo irreparabile l’onore familiare: un’eventualità, questa, assolutamente intollerabile in una cultura come quella ateniese, nella quale erano ancora presenti molti aspetti di una “cultura della vergogna”. [...] A conferma del fatto che l’*apokeryxis* era legata a comportamenti veramente estremi, perché la decisione del *kyrios* di espellere il figlio indegno produceva l’effetto desiderato era necessario che essa venisse resa nota a tutta la città grazie all’intervento dell’araldo, consentendo al gruppo familiare del colpevole di recuperare l’onore perduto» (Cantarella 2015, 67-68). Per le fonti antiche che ne parlano vd. Arist. *Eth. Nic.* VIII 1163 b.; Dem. *Contro Beoto* I, 39; Plu. *Them.* II, 7-8. È particolarmente significativo, dunque, che nel romanzo sia una figlia a voler disconoscere il padre, rifiutandone l’autorità e l’intero sistema patriarcale su cui questa si fonda.

donna alla conquista di sé, «il padre resta inchiodato nella sua fissità, senza capire nulla né di sé né di lei. [...] Il prezzo pagato a un'autonomia costruita in opposizione al desiderio paterno e senza l'amore di lui si rivela dunque altissimo, ma non porta necessariamente all'autodistruzione. L'autorità paterna risulta incapace di evolvere e di adeguarsi alle trasformazioni che la figlia mette in moto»²³⁰. Sembra fare eco, nelle ultime parole di Circe a Helios, il verso finale della poesia di Sylvia Plath al padre, intitolata, per l'appunto, *Daddy*:

«Daddy, daddy, you bastard, I'm through»²³¹.

Papà, papà, bastardo, ce l'ho fatta.

²³⁰ Sapegno 2018, 155.

²³¹ Plath 1962.

III.2 Trick(ster) or treat?

«How do you construct a moral view coming from a completely immoral family?»²³²; l'interrogativo che si pone Madeline Miller nella costruzione del personaggio di Circe non rimane insoluto e, fin dalle prime pagine del romanzo, l'autrice ci suggerisce la risposta: attraverso la figura di Prometeo. Pur consapevole che nessuna fonte antica ne attesti un contatto con la nostra dea, la scrittrice fa, dell'incontro tra i due, un tassello fondamentale nella crescita etica di Circe e nella sua evoluzione da dea "diversa" a donna.

La mitologia greca attribuisce al Titano una molteplicità irrisolta di valori e funzioni, che lo rendono figura variegata, portatrice simbolica di virtù morali e teologiche²³³: non è un caso che il termine "prometeico" «has become a somewhat high-flown way of referring to defiance of superior powers, real or imagined, that quite often have seemed malevolent, opposed to human initiatives, even hostile to our survival»²³⁴. La fissazione del mito di Prometeo nell'insieme della teogonia ellenica avviene fin dall'età arcaica, quando Esiodo (VIII sec. a.C.) ne narra distesamente le vicende in due suoi poemi, la *Teogonia* e le *Opere e i giorni*²³⁵. I due luoghi testuali che, pur sovrapponendosi in parte, si integrano vicendevolmente, sono concordi nel presentare Prometeo come divinità colpevole di irrimediabili crimini ai danni di Zeus. Il primo degli episodi di cui il Titano, identificabile come tale in quanto figlio di Giapeto – fratello di Crono –, si rende protagonista, è l'inganno fondativo del sacrificio animale. Quando gli uomini e gli dèi si riunirono presso la località peloponnesiaca di Mecone²³⁶, Prometeo imbandì un solenne sacrificio che celebrasse l'occasione ma, nel macellare il bue, lo divise volontariamente in porzioni disuguali «per ingannare la mente di Zeus»²³⁷: mentre in una parte, coperta dalla pelle e nascosta con il ventre dell'animale, aveva messo la carne e le viscere, nell'altra aveva disposto le ossa spolpate di carne, astutamente ricoperte da succulento grasso bianco.

²³² Madeline Miller per *BookRiot*, Nikki Vanry, 19 Aprile 2018.

²³³ Nella Grecia antica la definizione della figura di Prometeo passa attraverso vari stadi: la codificazione esiodea del mito; le riscritture tragiche – di Eschilo – e comiche – di Epicarmo e, soprattutto, di Luciano, che nel suo *Prometeo o il Caucaso* trasforma la vicenda del Titano in una gara di eloquenza con Hermes; e, da ultimo, il repertorio mitografico e favolistico – da Igino fino a Servio e a Fulgenzio – che ne garantisce la sopravvivenza nella tarda antichità e nel Medioevo. «Tuttavia, in linea generale, l'antichità non conosce quella definitiva rarefazione simbolica – o concrezione simbolica – che tramuterà Prometeo, fra Rinascimento e Romanticismo, in un malleabile emblema di umanità civilizzata o di super-umanità liberata» (Condello 2011, 27). Se, dunque, tra Quattrocento e Ottocento trionfano le allegorie celebrative dell'eroismo e del ribellismo del Titano – che passano attraverso la penna di illustri autori quali Byron, Goethe e Shelley –, le riscritture novecentesche si congedano da qualsiasi ideale eroico di età romantica, proponendo un «prometeismo malinconico, problematico o apertamente critico» (Condello 2011, 71) – basti pensare a Gide o Pavese. Per alcune panoramiche sulle riscritture del mito antiche, moderne e contemporanee cf. Blumenberg 1991; Beall 1991, 355-371; Podlecki 2005; Condello 2011.

²³⁴ Podlecki 2005, 1.

²³⁵ Hes. *Th.* 521-616; *Op.* 42-105.

²³⁶ Hes. *Th.* 535-536 sembra suggerire che l'incontro a Mecone fosse stato fissato per sancire una separazione tra uomini e divinità: καὶ γὰρ ὄτ' ἐκρίνοντο θεοὶ θνητοὶ τ' ἀνθρώποι / Μηκόνη.

²³⁷ Cf. Hes. *Th.* 537: Διὸς νόον ἐξάπαρισκων. Come nei capitoli precedenti, si riporta la traduzione di Ricciardelli.

Zeus, invitato a scegliere la propria razione, lasciando il resto ai mortali, benché si fosse già accorto dell'inganno²³⁸, preferì il grasso e si adirò nello scoprire che non nascondeva che ossa²³⁹.

ἐκ τούτου δῆπειτα δόλου μεμνημένος αἰεὶ
οὐκ ἐδίδου μελίησι πυρὸς μένος ἀκαμάτιοι
θνητοῖς ἀνθρώποις οἱ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσιν·

«Da allora in poi, ricordandosi sempre dell'inganno,
non dava ai frassini la forza del fuoco instancabile
per gli uomini mortali che abitano sulla terra».

(Hes. *Th.* 562-564)

Giungendo nuovamente in soccorso dei mortali, Prometeo si macchiò di una seconda colpa: sottrasse il fuoco agli dèi e ne fece dono agli uomini, portandolo sulla terra nascosto nel gambo cavo di una ferola. Il padre degli dèi, irato per l'ulteriore raggio, impose una duplice punizione: l'una, più generale, agli uomini, ai quali inviò Pandora, prima donna e capostipite del «genere funesto»²⁴⁰; l'altra, personale, a Prometeo, che venne incatenato indissolubilmente alla rupe del Caucaso, per mezzo di lacci saldati a una colonna,

Καὶ οἱ ἐπ' αἰετὸν ὄρσε τανύπτερον· αὐτὰρ ὃ γ' ἦπαρ
ἦσθιεν ἀθάνατον, τὸ δ' ἀέξετο ἴσον ἀπάντη
νυκτός, ὅσον πρόπαν ἦμαρ ἔδοι τανυσίπτερος ὄρνις.

525

«E sopra di lui fece levare un'aquila con le ali tese. Questa il fegato
immortale gli mangiava, che ricresceva in tutto uguale

²³⁸ «Zeus, pur comprendendo il tranello (cf. Hes. *Th.* 551, 560), vuole che questo sia portato a termine, per cui si può restare in dubbio se sia l'ingannevole spartizione del bue a determinare la sua vendetta o se egli già meditasse mali per gli uomini. In *Op.* 42-50 Esiodo dice che Zeus ha condannato gli uomini alla fatica e li ha privati del fuoco perché sdegnato per l'inganno di Prometeo, ma non precisa se vi fosse anche una precedente intenzione di danneggiare l'umanità» (Ricciardelli 2018, 157). Per Kerenyi «the whole scene, from the very start, is so constructed as to emphasize the “mind”, the *nous* of Zeus. [...] Seeing through the deception, he lets himself be cheated [...] but not deceived» (Kerenyi 1963, 79).

²³⁹ Hes. *Th.* 553-554: Χερσὶ δ' ὃ γ' ἀμφοτέρησιν ἀνείλετο λευκὸν ἄλειφαρ, / χῶσατο δὲ φρένας ἀμφί, χόλος δὲ μιν ἴκετο θυμόν, / ὡς ἴδεν ὅστέα λευκὰ βοῶς δολίῃ ἐπὶ τέχνῃ. Come poi precisato in *Th.* 556-57, il mito ha valore eziologico, in quanto serve a spiegare la ragione per cui, nella pratica greca del sacrificio, la parte meno edibile della vittima, seppur esteticamente più invitante, veniva bruciata per gli dèi, mentre la carne era distribuita tra i partecipanti che se ne cibavano: ἐκ τοῦ δ' ἀθανάτοισιν ἐπὶ χθονὶ φῦλ' ἀνθρώπων / καίνοσ' ὅστέα λευκὰ θνηέντων ἐπὶ βομῶν. Inoltre, secondo Kerenyi, Esiodo caratterizza il sacrificio come un atto di fondazione, costitutivo del nostro mondo che, così, viene in essere, sancendo la netta divisione tra uomini e divinità. Cf. Kerenyi 1963, 76.

²⁴⁰ Hes. *Th.* 591: ὀλοϊόν γένος.

di notte, quanto per tutto il giorno l'uccello dalle ali tese aveva divorato».

(Hes. *Th.* 523-525)

Sarà solo l'intervento di Eracle a liberare il Titano dal supplizio: il figlio di Zeus, passando nella regione del Caucaso, trafiggerà l'aquila ponendo fine al tormento.

Nelle *Opere e i giorni*, dove Esiodo si concentra principalmente sulla figura di Pandora, si rievoca il furto del fuoco da parte di Prometeo come digressione attraverso cui spiegare l'esistenza del male, del dolore e del lavoro: in collera per l'ingiusta spartizione del bue, Zeus punì gli uomini nascondendo loro tutti i mezzi di sostentamento – tra i quali il fuoco –, non più concessi come doni divini, ma da procacciarsi con fatica²⁴¹.

Nel *corpus* esiodico, dunque, poiché Zeus «non rappresenta solo il potere e la forza (simboleggiati dalla presenza al suo fianco di Kratos e di Biē), ma anche, attraverso i suoi matrimoni con Mētis e Themis, l'ordine e la giustizia»²⁴², le imprese di Prometeo sono percepite come tutt'altro che nobili e il Titano, benché benefattore, incarna essenzialmente la figura del *trickster*, «colui che attraverso i suoi ingannevoli espedienti, le sue burle e infrazioni di tabù, contribuisce a creare la civiltà»²⁴³.

Nel corso dei secoli, la figura di Prometeo gode dell'attenzione di numerosi autori antichi, che via via lo rendono portatore di valori nuovi e più ambiziosi: solo a titolo esemplificativo, a Saffo²⁴⁴, che gli tributa un componimento, si aggiunge il mitografo Acusilao²⁴⁵, il quale amplia la leggenda esiodica facendo del Titano il padre di Deucalione, il Noè ellenico che, insieme alla moglie Pirra, sopravvive al diluvio inviato da Zeus per sterminare l'umanità; o ancora Epicarmo²⁴⁶ e Pindaro²⁴⁷, che arricchiscono le fila delle trattazioni poetiche del tema, fino ad arrivare al V secolo, quando le rielaborazioni sofistiche rendono Prometeo simbolo dell'Intelletto umano²⁴⁸.

²⁴¹ «Per Esiodo c'è un'equivalenza totale fra l'atto con il quale Zeus nasconde alla razza umana il fuoco e quello col quale le nasconde il suo cibo, la sua vita, *bios*. In entrambi i casi le conseguenze sono analoghe: ora che il grano è nascosto, l'uomo dovrà lavorare una terra che una volta gli offriva un raccolto naturale; ugualmente, il fuoco che Zeus si riserva, rifiutando ormai di dirigere il suo fulmine sulla terra a vantaggio dei mortali, è il fuoco naturale. Di qui per Prometeo, che vuole salvare la razza umana, la necessità di procurarle un fuoco artificiale [...]. La conservazione della vita umana si trova dunque assicurata da un atto che ha doppiamente il carattere d'un artificio: esso è la sostituzione d'una tecnica del fuoco ad un fuoco naturale, ed è insieme un'astuzia che prende Zeus alla sprovvista» (Vernant 2001³, 275).

²⁴² Vernant 2001³, 277-278.

²⁴³ Burkert 1984, 843.

²⁴⁴ Sapph fr. 207 Voigt.

²⁴⁵ FgrHist 2 Ff 34; 13.

²⁴⁶ Si tratta di una produzione comica, per la quale si ipotizzano vari titoli come *Prometeo*, *Pyrra*, *Pyrra e Prometeo* o *Prometeo e Pyrra* e di cui sopravvivono scarni frammenti papiracei. Cf. *P. Oxy.* 2427 fr. 1; *P. Oxy.* 2427 fr. 27. Per i titoli ipotizzati cf. Podlecki 2005, 5. Per Epicarmo cf. Pickard-Cambridge [and Webster]² 1962, 230-289 (la sezione include anche il problema della titolatura, 265-268).

²⁴⁷ Pi. *O.* IX.

²⁴⁸ «For all Greek writers after Aeschylus Prometheus is purely a symbol of man's restless intelligence, to be admired or condemned according to the author's outlook» (Dodds 1973, 6).

Tra queste riscritture, merita un posto di rilievo la tragedia del *Prometeo Incatenato*, una celebre *pièce* eschilea che oggi viene ritenuta spuria da consistente parte della critica: «ben più tarda di Eschilo, inconciliabile con Eschilo, o almeno estranea a tutto ciò che di Eschilo conosciamo, in termini di scelte lessicali, tenore stilistico, tecnica compositiva, usi registici, credenze morali e religiose»²⁴⁹; una felice sintesi che riassume le argomentazioni oggetto di una *querelle* sollevata da Westphal nel 1856 e mai sopita²⁵⁰. Alla forse insolubile *vexata quaestio* sulla paternità, – necessariamente non trascurabile per la comunità filologica, ma secondaria ai fini della presente analisi, poiché non altera in alcun modo la portata ideologica del dramma –, si aggiunge la difficoltà di identificazione dell'*Incatenato* come parte di una canonica trilogia. La lista delle *pièces* eschilee trasmessa dal ms. M²⁵¹ attesta l'esistenza di altri tre drammi intitolati a Prometeo: un *Prometeo accensore del fuoco*, probabilmente un dramma satiresco da inserire nella tetralogia di cui rimangono i *Persiani* (472 a.C.)²⁵², un *Prometeo Liberato*, – di cui possediamo una quindicina di frammenti –, e un *Prometeo*

²⁴⁹ Condello 2011, 10.

²⁵⁰ Sebbene non esistano evidenze che la paternità eschilea sia stata messa in dubbio già nell'Antichità, il *Prometeo Incatenato* è il dramma più problematico nel *corpus eschileo* sia in termini di cronologia sia di dubbia autorialità. Le prime perplessità sorgono in età moderna, quando lo studioso bizantino Psello (1018-1078 d.C.) sottolinea una differenza stilistica nel dramma rispetto alla totalità della produzione eschilea, non arrivando a negarne, tuttavia, la paternità. La prima vera voce discordante sarà quella di Westphal (cf. Westphal 1856), che esplicitando dei sospetti sull'autorialità – concernenti soprattutto anomalie metriche –, darà il via a un dibattito che coinvolgerà innumerevoli studiosi: mentre critici come Gercke, Niedzballa, Schmidt, – non senza ripensamenti –, o Thomson espongono argomentazioni che denunciano la natura spuria del dramma, altri, come Peretti o Körte, ne difendono la paternità (cf. Gercke 1911; Niedzballa 1913; Körte 1920; Peretti 1927; Schmidt 1929; Thomson 1932). Un grande impulso al dibattito verrà fornito dallo studio di Griffith del 1977: scandagliando, per la prima volta, tutte le peculiarità metriche dell'*Incatenato*, emergeranno delle evidenze così distanti dalle caratteristiche degli altri sei drammi attribuiti a Eschilo, che West dichiarerà: «Those who still maintain that the play is by Aeschylus may probably be divided into three categories: those who have not read Mark Griffith's recent book on the subject; those who are incapable of unlearning anything they grew up believing, at any rate concerning such an important matter; and those who, while not constitutionally incapable of conversion, nor unimpressed by the evidence, yet have a rooted feeling, which they are unwilling to discount, that the play is like Aeschylus» (West 1979, 130). Arrivando alla contemporaneità, merita di essere menzionato l'importante studio di Manousakis: utilizzando modelli algoritmici di classificazione e analisi di meccanismi testuali inconsci e sottesi al consapevole progetto compositivo dell'autore, che esaminano il lessico, la distribuzione delle *function words* e dei caratteri *n-grams*, il critico arriva alla conclusione che l'*Incatenato* sia, per caratteristiche intrinseche, molto più vicino alle tragedie euripidee e sofoclee che non alla produzione di Eschilo (cf. Manousakis 2020). Non meno arduo è determinare il luogo e l'anno della rappresentazione: l'ipotesi più accreditata è quella del Droysen, il quale, sostenendo che la *pièce* fu messa in scena alla corte siracusana di Ierone presso cui Eschilo fu ospite, fisserebbe il *terminus post quem* al 470 a.C., anno dell'eruzione dell'Etna a cui il tragediografo fa riferimento nell'*excursus* dedicato a Tifone (*Pr.* 351-372) (cf. Droysen 1832). Lo spazio per le congetture, potenzialmente infinito su tutti i fronti, non permette di ottenere risposte incontrovertibili; «tuttavia è questo uno di quei casi non rari in cui la quantità delle anomalie assume un indubbio rilievo qualitativo» (Condello 2011, 11).

²⁵¹ M = Laurentianus 32.9 (Mediceo); X secolo. «Hic liber, qui solus septem fabulas omnes continet (Agamemnonis tamen magna parte nunc deperdita), longe vetustissimus atque optimus est. Saepe bonam lectionem praebet ubi ceteri vitiosam» (West 1990, iv-v).

²⁵² «Sebbene nessuna fonte antica attesti esplicitamente l'esistenza di un *Prometeo satiresco* di Eschilo (nel senso che mai ricorre tale titolo associato alla qualifica σατυρικός oppure σάτυροι, né per Eschilo né per altri autori), essa è dimostrata con certezza da numerosi indizi. Il primo, e il più eloquente, è la didascalia dei *Persiani*, che fornisce per la tetralogia rappresentata del poeta nel 472 i seguenti titoli: *Fineo*, *Persiani*, *Glauco di Potnie*, *Prometeo*» (Cipolla 2012-2013, 83). Per la didascalia cf. Aesch. T 55_a Radt = *TrGf* I, DID C 2. Il secondo degli indizi è la testimonianza indiretta di Polluce che «nel citare il fr. 205 Radt [...] lo attribuisce a un dramma intitolato Προμηθεὺς πυρκαεῖς» (Cipolla 2012-2013, 84).

portatore del fuoco – di cui sopravvive un unico verso²⁵³. Se per alcuni studiosi il *Portatore del fuoco* non sarebbe che un titolo alternativo per l'*Accensore*, comportando, questo, la riduzione dei due titoli rimanenti a una dilogia²⁵⁴, per altri l'ipotesi più convincente rimane quella di una tradizionale trilogia. La questione, tuttavia, non si esaurisce in questi termini ma coinvolge anche una difficoltà di ricostruzione della trama nella sua interezza; infatti, la scarsità degli scampoli superstiti non permette di definire con certezza neppure la sequenza con cui l'eventuale trilogia sarebbe stata messa in scena: se il titolo Προμηθεύς πυρφόρος si riferisse al furto per cui il Titano viene condannato, sarebbe logico pensarlo come il dramma d'apertura; ipotesi tutt'altro che certa, vista la presenza di continue digressioni retrospettive nel Δεσμώτης, volte a spiegare gli antefatti mitici della vicenda che il pubblico dovrebbe già conoscere. In un panorama incerto al punto da meritare la designazione di «questione prometeica»²⁵⁵, è indiscutibile che il *Liberato* – la cui trama implicava l'arrivo di Eracle e la liberazione del reprobato prigioniero –, costituisse il seguito, nonché complemento essenziale della tragedia superstite²⁵⁶: come sintetizza Kerenyi, infatti, «the *Prometheus Desmotes* discloses the state of affair under the new rule of Zeus (35, 96, 144, 310) and the other Olympians (955). The new order, however, is represented not as secured for all time but as subject to further cosmogonic developments. [...] It is only the third tragedy, *Prometheus Lyomenos*, that eliminates this threat and leads to the firmly established, definitively ordered world in which we live»²⁵⁷.

Dunque, la tragedia in questione, presupponendo la vittoria degli Olimpi sui Titani e l'ormai avvenuta affermazione dell'ordinamento di Zeus, si apre in Scizia, dove Kratos e Bia, – il Potere e la Violenza, emissari del padre degli dèi – stanno conducendo Prometeo affinché venga incatenato alla rupe da Efesto. È interessante, ai fini della nostra analisi, notare come, fin dalle prime battute, il nuovo regno di Zeus si configuri come un dominio assoluto dalle leggi inflessibili e in cui «nessuno, a parte Zeus, è libero»²⁵⁸: sono ben 13 le occorrenze del termine τύραννος o τυραννίς e dei loro derivati²⁵⁹, che marciano innegabilmente in senso dispotico la condotta del Cronide. Persino «i paradigmi comportamentali attribuiti al dio, riflettono i tratti che il pensiero greco riconosceva come peculiari

²⁵³ Gell. XIII 19,4 = Aesch. F 208 R.

²⁵⁴ L'ipotesi di una dilogia, sostenuta da Hermann, Bergk, Focke e ripresa da Brown, presuppone che le *pièces* fossero state presentate alle Lenee, unici concorsi dove i drammaturghi mettevano in scena, per l'appunto, delle dilogie. Ciò escluderebbe automaticamente la paternità eschilea dei drammi prometeici, poiché l'agone lenaico è attivo solo a partire dal 440 a.C. Cf. Hermann 1827; Bergk 1884; Focke 1930; Brown 1990.

²⁵⁵ Condello 2011, 10.

²⁵⁶ «We know enough about the *Lyomenos* to see that it continued the story of Prometheus in exactly the way foreshadowed in the *Desmotes* and in exactly the same style [...] If ever two plays were composed together, these two were» (West 1979, 130).

²⁵⁷ Kerenyi 1963, 115.

²⁵⁸ [Aesch.] *Pr.* 50: ἐλεύθερος γὰρ οὐτίς ἐστι πλὴν Διός. L'edizione di riferimento è quella di Martin West (West 1990), la traduzione riportata è di Federico Condello.

²⁵⁹ [Aesch.] *Pr.* τύραννος 222, 310, 736, 942, 957; τυραννίς 10, 224, 305, 357, 756, 761, 909, 942.

nell'agire del tiranno»²⁶⁰: Zeus si mostra impietoso di fronte alle preghiere e irremovibile²⁶¹, sospettoso verso gli amici²⁶², privo della volontà di render conto ad alcuno del suo operato²⁶³ ed è padrone delle leggi e della giustizia²⁶⁴. Anzi, lui è al di sopra delle leggi e il *nomos* gli appartiene²⁶⁵. Insomma, il padre degli dèi è a capo di un sistema che conosciamo bene, gerarchico e oppressivo: quello patriarcale. Non a caso, Efesto, seppur impietosito dalla sorte di Prometeo e afflitto nel dover essere, proprio lui, artefice delle catene che sanciranno il supplizio, si mostra incapace di tradire gli ordini di Zeus non in quanto dio supremo, ma in quanto padre: alla domanda di Kratos «ma disobbedire agli ordini / del padre, è mai possibile? Non ti fa più paura?»²⁶⁶, l'unica risposta accettabile è che «le parole / di un padre non è facile ignorarle»²⁶⁷. Un ritratto a tal punto negativo del Cronide non fa altro che presentare Prometeo come vittima eroica di un signore autocratico²⁶⁸, cui vari personaggi giungono a portare conforto. Uno di essi, Oceano, è proprio il *trait d'union* tra il mito del Titano e il romanzo di Miller: la scrittrice, infatti, ispirandosi al dialogo tragico tra i due personaggi, fa di Oceano un anello di congiunzione tra il mito prometeico e quello di Circe²⁶⁹; in quanto “nonno” della dea e, contemporaneamente, Titano che, – nella versione pseudo-eschilea –, ha tentato di convincere Prometeo ad adattarsi al nuovo «despota che domina gli dèi»²⁷⁰, Oceano diventa l'espedito attraverso cui inserire il figlio di Giapeto nella storia della dea di Aiaie.

Il romanzo racconta un episodio temporalmente collocabile dopo i fatti dell'*Incatenato*, che si conclude con l'esilio di Prometeo, condannato a una prigionia sotterranea in attesa di un supplizio più appropriato, e l'*incipit* del *Liberato*, in cui il Titano viene riportato alla luce per essere sottoposto al tormento dell'aquila. Prima di giungere nel Caucaso, Miller immagina una sosta presso il palazzo di Helios, dove, di fronte al resto dei Titani suoi parenti, il figlio di Giapeto subisce l'umiliazione di

²⁶⁰ Rivolta 2012, 22. L'autrice, a titolo esemplificativo, propone il confronto con l'analisi della tirannide proposta da Otane nel *logos tripolitikòs*. Cf. Hdt. III, 80.

²⁶¹ [Aesch.] *Pr.* 34

²⁶² [Aesch.] *Pr.* 221-225.

²⁶³ [Aesch.] *Pr.* 303-305.

²⁶⁴ [Aesch.] *Pr.* 186.

²⁶⁵ Kerenyi 1963, 116: «He alone stands above the laws, his is the *nomos*, the Law».

²⁶⁶ [Aesch.] *Pr.* 40-41: ἀνηκουστεῖν δὲ τῶν πατρὸς λόγων / οἷόν τε πῶς; οὐ τοῦτο δειμαίνεις πλέον;

²⁶⁷ [Aesch.] *Pr.* 17: ἐυωριάζειν γὰρ πατρὸς λόγους βαρύ.

²⁶⁸ La strutturazione ad antitesi dell'*Incatenato*, seppur frutto di una reinterpretazione del mito in chiave politico-filosofica, sarà la chiave di lettura che assicurerà la vitalità del mito: «è una lotta di opposte e talora simmetriche visioni, una lotta di opposte e forse irriducibili “giustizie”, in cui le polarità sono nette ma spesso destinate a paradossali inversioni: Prometeo è il colpevole e il condannato, ma a lui va l'inevitabile simpatia dei comprimari come del pubblico; Prometeo è il dio più vecchio, ma l'unico padrone del futuro; Prometeo è il dio filantropo, ma non è per il bene degli uomini che si gioca ormai la sua partita con Zeus: il Titano è un “anti-dio” prima che un partigiano dei mortali» (Condello 2011, 25).

²⁶⁹ Dando ancora una volta conferma della profonda conoscenza delle fonti antiche, Madeline Miller esplicita questo espediente in uno dei brevi video di commento al romanzo, che la scrittrice è solita girare come una sorta di “guida di lettura”. Il video in questione, nello specifico, si intitola *Prometheus and Divine Narcissism* ed è disponibile sul profilo Instagram dell'autrice.

²⁷⁰ [Aesch.] *Pr.* 310: νέος γὰρ καὶ τύραννος ἐν θεοῖς.

una pubblica fustigazione. «Unici assenti, Zeus e i suoi Olimpici»²⁷¹, ma la scelta dell'autrice non sorprende: conformemente a quanto accade nella tragedia, dove Zeus non compare mai in scena ma, piuttosto «spicca per silenzio e lontananza, [...] che non sono incrinati ma intensificati dalle ambasciate dei suoi messi, dalle visite dei suoi servi e dei suoi sudditi»²⁷², anche nel romanzo l'assenza del dio supremo, che tace ma c'è, non fa che accrescerne un'autorità percepibile come sempre più remota e irraggiungibile. Circe è ancora una dea bambina quando Prometeo fa il suo ingresso nel grande salone paterno accompagnato dalla Furia incaricata di punirlo, e, ancora poco avvezza al crudele mondo divino, si aspetta un gesto di supporto dai parenti titani che stanno assistendo: «sicuramente gli rivolgeranno un cenno di qualche tipo, una parola gentile, dopotutto sono la sua famiglia»²⁷³. Un'aspettativa di manifesta empatia che, come in ogni altro luogo testuale del romanzo, è destinata a rimanere delusa: «ma Prometeo pendeva lì, silenzioso e solo»²⁷⁴. Del resto, la grandezza del Titano sta proprio nell'essere l'unico a opporsi, a rimanere isolato nel rifiuto di fronte all'ingiustizia del potere tirannico. Come precisa Cerri, tuttavia, «questa solitudine eroica non è però di per sé stessa prova di giustizia assoluta. Per la mentalità greca, l'atto che si discosta radicalmente dal comportamento del resto della collettività contiene sempre un elemento di dismisura che, almeno da un certo punto di vista, lo rende riprovevole»²⁷⁵. La personalità di Prometeo, infatti, non è esente da una caratterizzazione ambigua, manifesta, nel testo pseudo-eschileo, attraverso l'utilizzo di attributi che sottolineano il possesso di un'astuzia raffinata ma strumento d'inganno, quali: ποικίλος (308), ἀκριβῶς περισσόφρων (328), σοφός (1039), σοφιστής (62, 944). Tuttavia, la tragicità dell'azione drammatica, strutturalmente e ontologicamente fondata su una contrapposizione irrisolvibile, emerge nelle motivazioni che hanno spinto Prometeo ad agire: «io degli uomini ho avuto compassione»²⁷⁶, confessa al coro di Oceanine, «voglio solo spiegarvi quanto amore c'è stato nei miei doni»²⁷⁷. Miller non ignora la lezione tragica, Prometeo è il benefattore dell'umanità, colui che, attraverso il fuoco, ha donato agli uomini ogni arte²⁷⁸, ma è, soprattutto, un dio capace di provare amore e compassione. Lo stesso Helios lo considera «un rinnegato [...] traviato dal suo sconsiderato

²⁷¹ Miller 2019, 24.

²⁷² Condello 2011, 22.

²⁷³ Miller 2019, 25.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Cerri 1975, 60.

²⁷⁶ [Aesch.] *Pr.* 239: θνητοὺς δ' ἐν οἴκῳ προθέμενος.

²⁷⁷ [Aesch.] *Pr.* 446: ἀλλ' ὧν δέδωκ' εὐνοϊαν ἐξηγούμενος.

²⁷⁸ Proprio nell'*Incatenato*, il drammaturgo introduce una sorta di catalogo in cui menziona tutte le arti di cui Prometeo ha fatto dono agli uomini: dall'astronomia all'edilizia, dalla medicina all'aritmetica, all'arte profetica. Questo elenco ha creato notevoli difficoltà interpretative: le *technai* devono essere considerate le naturali e inevitabili conseguenze del dono del fuoco o, piuttosto, sono dei doni che Prometeo elargisce separatamente? La posizione di Podlecki sembra condivisibile: «but in the end it seems to me likelier that these gifts are to be understood in a metaphorical sense; [...] the *technai* “bestowed” upon humans by Prometheus – that is, the skills which they taught themselves as a result of his gift to them of fire – are benefits» (Podlecki 2005, 26-27).

amore per i mortali»²⁷⁹ e, per questo, la sua punizione non è altro che un passatempo serale a cui i Titani voglio assistere con eccitazione²⁸⁰, ma che presto diviene tedioso, e non attraente più di un lauto banchetto²⁸¹. È proprio nel silenzio della sala, ormai vuota, che Circe si avvicina a Prometeo, ancora legato ma nobile e dignitoso nella sua fierezza, e gli offre una coppa di nettare che gli sia di sollievo al dolore delle frustate. È allora, attraverso la conversazione con lo zio, che tutto cambia e che si dischiude, per la dea, la possibilità di una visione del mondo nuova:

«“Hai aiutato i mortali” dissi. “È per questo che vieni punito.”

“Sì, è così”

[...]

“È vero che ti sei rifiutato di invocare il perdono? E che non sei stato colto in fallo ma hai liberamente confessato a Zeus ciò che avevi fatto?”

“È vero.”

“Perché?”

I suoi occhi mi fissavano. “Magari puoi dirmelo tu. Perché un dio farebbe una cosa simile?”

Non trovai risposta. Mi pareva una follia provocare la punizione divina, ma non potevo dirglielo, non mentre stavo in piedi in mezzo al suo sangue.

“Non tutti gli dèi devono per forza essere uguali” disse»²⁸².

Le parole di André Breton sembrano echeggiare e cogliere il senso di questo scambio di battute: «Prima ancora di sapere in che cosa potesse consistere la rivelazione che tu mi portavi, sapevo che era una rivelazione»²⁸³. Fin dall'infanzia, Circe manifesta un'indole molto distante dalla natura egoista e narcisista degli dèi che la circondano e che, proprio in virtù di questa sensibilità, non la comprendono: l'incontro con Prometeo diviene allora epifanico, poiché rappresenta la possibilità di un modo diverso di essere dio, l'opportunità di essere morali in un mondo che non lo è. Così, l'attenzione di Miller si focalizza sulla costruzione di un senso di eticità del personaggio che passa attraverso più aspetti: *in primis*, la capacità di Prometeo di mettersi nei panni dell'uomo e di

²⁷⁹ Miller 2019, 23.

²⁸⁰ «I sovrani dei fiumi si misero in posizione, i volti scuri ed eccitati. Non si può comprendere quanto gli dèi siano terrorizzati dal dolore. Non c'è nulla a loro di più estraneo, e dunque nulla cui desiderino assistere con più ardore» (Miller 2019, 23).

²⁸¹ «Tuttavia, la Furia continuò a frustare. Passarono ore, giorni forse. Ma perfino gli dèi non possono assistere a una flagellazione in eterno. Il sangue e l'agonia cominciarono a farsi tediosi. Ripensarono ai loro passatempi, ai banchetti che li aspettavano, ai soffici canapè ricoperti di porpora pronti ad accogliere le loro membra» (Miller 2019, 25).

²⁸² Miller 2019, 28-29.

²⁸³ Breton 1985, 53.

condividere con lui il senso di ingiustizia che è contemporaneamente fondamento e limite alla sua esistenza. Non ne fa mistero Hermes, nel conversare con Circe:

«“Dunque è così che gli Olimpici trascorrono le giornate. Pensando a come rendere gli uomini infelici”
“Non c’è ragione per la giustizia”»²⁸⁴.

Ma Prometeo non si arrende all’ordinamento ingiusto di Zeus e, pur facendosi consapevolmente carico della sofferenza che questo comporta, se ne ribella, consegnando all’uomo ciò che lo distingue dagli animali, il fuoco: «thus it was Prometheus who made human existence human: man remained vulnerable, suffering, mortal like the animals, but he did not remain submissive like the animals. [...] As soon as man is man – and this is the case in the mythologem of Prometheus, who with his nature, his actions, and his sufferings expresses human existence – lack of fire becomes a defiance that must be remedied: man becomes unable to submit»²⁸⁵. Insomma, di fronte a un sistema gerarchicamente iniquo, che Zeus, in quanto dio supremo e in quanto Padre, non ha alcun interesse a modificare, Prometeo si erge come impulso al cambiamento e a una libertà che «non può essere autenticamente assunta che nella ribellione: è questa l’unica strada aperta a coloro che non hanno la possibilità di costruire niente»²⁸⁶. Una strada che l’esempio di Prometeo apre anche a Circe.

In secondo luogo, Miller insiste su una moralità che si esplica e si definisce attraverso una consapevole confessione: Prometeo, il cui nome, «derivato dalla radice indoeuropea *man-*, ha il senso che già i Greci gli riconoscevano di “prudente, previdente”»²⁸⁷ e dunque ne esplicita le abilità profetiche, si assume la responsabilità delle proprie azioni, pur conscio della punizione che lo attende: «io ho voluto il mio sbaglio, l’ho voluto. E non rinnego nulla: io mi sono cercato il mio dolore»²⁸⁸, afferma nell’*Incatenato*. Ed è proprio questa la cifra che lo rende diverso dalle altre figure divine, una forma di onestà intellettuale che sarà di ispirazione a Circe, la quale non esiterà nel confessare apertamente la metamorfosi operata sulla cugina Scilla, incomprensibile persino agli occhi del fratello a lei più vicino, Eete:

«“Dovrei forse prenderti come esempio e rinnegare ogni cosa?”

²⁸⁴ Miller 2019, 102.

²⁸⁵ Kerényi 1963, 89.

²⁸⁶ De Beauvoir 2016³, 605.

²⁸⁷ Vernant 2001³, 273. Προμηθεύς è un antropónimo che si forma da προμηθής “previdente, prudente” con aggiunta del suffisso -εύς. L’aggettivo base, etimologicamente formato da προ- e dal neutro *μηθος, sembra inserirsi nella famiglia semantica del verbo μανθάνω. Se manteniamo per μανθάνω i paralleli con il radicale *men-dh, dobbiamo pensare che il radicale di προμηθής dovesse assumere la forma *me₂-dh. (Chantraine, *DELG*, s.v. προμηθής; R. Beekes, *Etymological dictionary of Greek* 2010, *ibidem*).

²⁸⁸ [Aesch.] *Pr.* 265-266: ἐγὼ δὲ ταῦθ’ ἅπαντ’ ἠπιστάμην / ἐκὼν ἐκὼν ἡμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι [...] αὐτὸς ἠρόμην πόνους.

“Sì. Funziona proprio così, Circe. [...] La colpa è tua, per aver confessato. Perché tu l’abbia fatto, non lo capirò mai.”

Era vero, non l’avrebbe mai capito. Non era nemmeno nato quando Prometeo era stato frustato»²⁸⁹.

Così, l’originalità del Prometeo tratteggiato da Miller, in un panorama di riscritture che ne fanno ora il briccone beffardo, ora il simbolo della Ribellione contro le convenzioni arbitrarie e malevole, ora l’incarnazione dell’elemento divino nell’uomo, sta nel proporre una fisionomia variegata del Titano, ambiguamente umana quanto quella di Circe, e per questo suo modello: Prometeo conduce contemporaneamente una duplice lotta; l’una, contro il Potere di un padre che «nel suo perpetuo odio si fa spietato e opprime la famiglia dei celesti»²⁹⁰; l’altra, contro la staticità di un mondo divino incapace di evolvere e di mostrare sentimenti ed empatia.

«Tutti avete una rupe, voi uomini. Per questo vi amavo. Ma gli dèi sono quelli che non sanno la rupe. Non sanno ridere né piangere. Sorridono davanti al destino»²⁹¹.

E, per giunta, perdurano nella stasi, andandone fieri: «Non c’è alcuna lezione per i titani, lo capite?»²⁹², tuona Helios di fronte alla scena della fustigazione. Invece, una lezione c’è, ed è la volontà di mettersi nei panni dell’altro, di dividerne le fragilità e di fare della capacità di compatire un’inesauribile fonte di forza. Prometeo non manca di insegnare questa lezione, Circe non delude nell’apprenderla e, anzi, ne fa il principio guida che l’accompagna nella sua personale metamorfosi:

«Un tempo pensavo che gli dèi fossero opposti alla morte, ma adesso vedo che sono più morti che altro, perché sono immutabili, e non possono trattenere nulla nelle mani»²⁹³.

²⁸⁹ Miller 2019, 82.

²⁹⁰ [Aesch.] *Pr.* 163-165: ὁ δ’ ἐπικότως ἀεὶ / θέμενος ἄγναμπτον νόον / δάμναται Οὐρανίαν γένναν.

²⁹¹ Tratto da *La rupe* in *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese.

²⁹² Miller 2019, 23.

²⁹³ Miller 2019, 397.

III.3 #Balancetonpork²⁹⁴

Non conosciamo l'identità dello stupratore che abusa di Circe, ma l'impressione è che il suo nome potrebbe essere Zeus, Apollo, Tereo o Harvey Weinstein. Mi permetto questa provocazione perché Madeline Miller, confermando ancora una volta una profonda comprensione dello spirito della greicità, propone, nella vita del suo personaggio, una «key dramatic experience»²⁹⁵ che risulta allo stesso tempo personale, mitologicamente credibile, universalmente riconoscibile. E dolorosamente attuale.

Quando un manipolo di marinai sbarcati sull'isola, omericamente attirati dal canto della dea e dal fumo del camino²⁹⁶, giunge alla dimora di Circe, la ninfa non ha idea di quello che l'aspetta. Da buona padrona di casa offre loro cibo in abbondanza e possibilità di ristoro ma, ben presto, i visitatori abbandonano la deferenza che si deve a un'ospite e appellativi come «Signora. Padrona. Ti rendiamo grazie»²⁹⁷, lasciano il posto a espressioni decisamente meno ossequiose: «“Grazie, dolcezza.” *Dolcezza*. La parola mi bloccò per un istante. Prima mi avevano chiamata dea, e tale pensavo che mi ritenessero. Ma mi accorsi che non mostravano alcuna soggezione o venerazione religiosa. Quel titolo era stato soltanto una cortese lusinga rivolta a una donna sola»²⁹⁸. Il pasto ha placato la fame, ma non sembra aver saziato gli appetiti più sordidi; sinceratosi che Circe sia sola in casa, priva della protezione di un tutore maschio, il capitano del gruppo le si fa sempre più minacciosamente vicino, la spinge con forza contro il muro, le strappa le vesti e abusa brutalmente di lei. È allora che Circe, forse per la prima volta, prende coscienza di cosa le valga lo statuto di νόμφη: «nuda contro la pietra ruvida, ricordo che pensai: allora sono soltanto una ninfa, poiché per noi non c'è nulla di più consueto di questo»²⁹⁹ e ancora «spose, erano chiamate le ninfe, ma non era esattamente così che ci vedeva il

²⁹⁴ L'hashtag, letteralmente “denuncia il tuo maiale”, è la traduzione francese equivalente a #metoo. Il Me Too è un movimento femminista contro le molestie sessuali fondato nel 2006 da Tarana Burke, attivista e vittima sopravvissuta, con lo scopo di denunciare e interrompere gli abusi ovunque questi abbiano luogo, tra le mura domestiche o sul posto di lavoro. Nel 2017, in occasione dello scandalo che ha investito il produttore americano Harvey Weinstein, l'hashtag #metoo è divenuto virale grazie a un tweet dell'attrice Alyssa Milano, che ha invitato le donne a rompere il muro di silenzio sugli abusi subiti e a esplicitare sul web il loro coinvolgimento in episodi di violenza sessuale scrivendo, per l'appunto, “anch'io”. La campagna, cui si deve il merito di aver illuminato la vastità del problema, ha conferito al movimento una portata globale, che si è manifestata anche nella traduzione in diverse lingue dell'hashtag originario. Il sito ufficiale del movimento è consultabile all'indirizzo <https://metoomvmt.org/>.

²⁹⁵ Madeline Miller per Channel 4 News.

²⁹⁶ Miller si attiene al racconto omerico, dove Odisseo ordina una spedizione esplorativa dell'isola dopo aver scorto del fumo tra la fitta vegetazione (*Od X*, 196-197): καπνὸν δ' ἐνὶ μέσσηι / ἔδρακον ὀφθαλμοῖσι διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην. Giunti di fronte al palazzo della dea, sarà proprio il canto a indurre gli *hetairoi* a entrare (*Od X*, 221): Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὅπι καλῆ.

²⁹⁷ Miller 2019, 193.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Miller 2019, 196.

mondo. Eravamo un sontuoso banchetto disposto su una tavola, che si rinnovava senza fine. E ce la cavavamo malissimo nella fuga»³⁰⁰.

In effetti, la scena non ha nulla di nuovo per la mitologia classica, che ci restituisce una monotona abbondanza di narrazioni di violenze sessuali perpetrate da figure maschili ai danni di altre femminili: il repertorio include abusi compiuti da divinità su fanciulle mortali, da uomini su donne, in una gamma che si estende a comprendere quelli di mortali su divinità, di dèi su dee, così come di creature ibride quali satiri e centauri su ninfe e fanciulle³⁰¹. Quello cui allude la Circe di Miller, insomma, è che «the repertory of Greek myth leaves us in no doubt that the female body is vulnerable to sexual assault. It takes as naturally given that starting from pursuit and flight, women may be overtaken and seized against their will unless they find some drastic way to defeat their pursuers»³⁰². Al di là degli aspetti specifici di ciascuna vicenda, nei miti che narrano episodi di stupro si viene a delineare uno schema ricorrente in cui delle *parthenoi*, cioè delle fanciulle nubili ma in età da marito, divengono oggetto di una coercizione violenta quando si trovano lontane dalla protezione dell'*oikos*³⁰³. Sia che queste siano delle *anympheutoi* “non sposate”, cioè giovani donne che hanno volontariamente rifiutato i ruoli femminili socialmente imposti di mogli e madri, e che, abbandonando la vita civilizzata, si sono ritirate nella natura selvaggia come seguaci di Artemide³⁰⁴, sia che si tratti di fanciulle solo temporaneamente lontane dalla propria casa³⁰⁵, l'assenza di controllo e di protezione maschile le rende vulnerabili alle attenzioni violente dei loro aggressori. Anche Circe condivide questo destino, tanto che, in preda all'agitazione, non può far altro che constatare di essere pericolosamente e

³⁰⁰ Miller 2019, 203.

³⁰¹ Il repertorio mitologico sul tema è vastissimo per ciascuna delle categorie menzionate; per questo, mi limito a ricordare alcuni dei più noti episodi di violenza solamente a titolo esemplificativo: Zeus e Leda (Apollod. I 7, 10; III 1,4; XIII 8; XVI 1; XXI 2; Serv. *Aen.* VIII 130; Hyg. *Fab.* 77), Zeus ed Europa (Aesch. fr 99 Radt; Apollod. II 5,7; III 1, 1ss.; Theophr. *Hist. Pl.* I 15; Diod. Sic. IV 60, 3; V 78, 1; Ov. *Met.* II 836ss.; *Fast.* V 603ss.; Hyg. *Fab.* 178; Plin. *Nat.* XII 5), Apollo e Dafne (Nonn. *D.* II 100–114; Paus. VIII 20, 2; X 7, 8; Ov. *Met.* I 452 ss.; Serv. *Aen.* II 513), Poseidone e Medusa (Hes. *Th.* 278-281; Ov. *Met.* IV 790-803; VI 119-120), Tereo e Filomela (Apollod. III 14, 8; Paus. I 41, 8ss.; Ov. *Met.* VI 412-674; X 4, 5; Serv. *Ecl.* VI 78; Hyg. *Fab.* 45), Peleo e Teti (*Il.* XVIII 55ss.; Pi. *P.* III 92ss.; Lyc. fr. 178; A. R. IV 805–808; Cat. 64.31ss.; Ov. *Met.* XI 221–265.), Efesto e Atena (Eur. fr. 925 Nauck; Apollod. III 14, 6;), Poseidone e Demetra (Paus. VIII 25, 4ss.; 42, 1ss.; Ov. *Met.* VI 118-119;). Va fatta una precisazione particolare a proposito degli esseri ibridi come i centauri che, fatta eccezione per qualche caso isolato come Chirone, sono creature che simboleggiano «una regressione della mascolinità al branco animale e alla forza fisica data dal numero» (Zoja 2010, 11): «these hybrid beings embody the essence of rape as unequivocal and unacceptable violence which may be interpreted allegorically in political terms and may be situated firmly in a canonical system of values pertaining to legitimate relations between the sexes» (Zeitlin 1986, 132). Per approfondire il tema si rimanda a Zoja 2010.

³⁰² Zeitlin 1986, 122-123.

³⁰³ Il tema, specificamente riferito allo statuto partenico della dea Atena, è trattato in Deacy 2002, 43-64.

³⁰⁴ Artemide è la dea cacciatrice votata alla castità, che incarna e protegge la *parthenia*. Cf. Nonn. *D.* II, 122. Proprio in uno dei miti menzionati, quello di Dafne, troviamo l'esempio di una *parthenos* che rifiuta il vincolo coniugale preferendo divenire compagna della dea: *illa velut crimen taedas exosa iugales / pulchra verecundo subfuderat ora rubore / inque patris blandis haerens cervice lacertis / “Da mihi perpetua, genitor carissime” dixit / “verginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae”* (Ov. *Met.* I, 485-487).

³⁰⁵ Un esempio di questo secondo gruppo di *parthenoi* è Europa, sorpresa e ingannata da Zeus mentre si trova sulla spiaggia di Tiro, lontana dalla casa paterna: *dixit, et expulsi iam dudum monte iuveni / litora iussa petunt, ubi magni filia regis / ludere virginibus Tyrii comitata solebat* (Ov. *Met.* II, 843-845).

drammaticamente priva di difese: «Pensai...cosa? Che ero una stupida. Che sarebbe successo qualcosa. Che avevo bevuto troppo del mio stesso vino, e i timori che ora mi assalivano ne erano l'effetto. Che sarebbe venuto mio padre. Mio padre!»³⁰⁶.

Per di più, nel panorama mitico, l'incontro, proprio perché privo di consensualità, si configura come il tentativo di fuga da un inseguimento: «incorporated into the mystery of the sexual encounter and the enhancement of desire is the prescription that the male pursue and the female struggle against his embrace»³⁰⁷. Proprio per questo, il desiderio sessuale maschile si esplica attraverso metafore militari o legate alla caccia: la donna non è altro che preda e oggetto di conquista. Non stupisce, dunque, che in quelli che Robson definisce “bestial rapes”, lo stupratore – in questo caso divino –, scelga di usare violenza in veste di animale: così come il cacciatore, per avvicinare la preda, assume le sembianze dell'animale cacciato, il dio inganna le sue vittime sotto forma bestiale; la trasformazione è senza dubbio più sofisticata, ma rimane pur sempre una tecnica venatoria³⁰⁸.

Se per l'aggressore la metamorfosi è una scelta tattica, per le vittime è una drastica quanto illusoria via di scampo: questa, pur permettendo la fuga dall'aggressore – come nel caso di Dafne, che si tramuta in albero di alloro, sottraendosi alla voluttà di Apollo, o di Asteria, che si trasforma in una quaglia per negarsi a Zeus³⁰⁹ –, è in realtà una punizione permanente, che impedisce il reintegro della vittima nella società³¹⁰.

L'elemento metamorfico è presente anche nel romanzo di Miller dove, però, assume un valore tutto nuovo e diventa il mezzo attraverso cui si realizza un ribaltamento prospettico. Le fonti di ogni epoca ricordano Circe come una figura abile nel trasformare gli uomini, in una continua oscillazione tra varianti che vogliono i mortali tramutati ora in animali diversi – riflesso delle caratteristiche somatiche o caratteriali –, ora in un gruppo omogeneo di suini³¹¹; Miller sceglie di seguire la lezione

³⁰⁶ Miller 2019, 196.

³⁰⁷ Zeitlin 1986, 123.

³⁰⁸ Robson 2002, 65-96.

³⁰⁹ Cf. Call. *Hymn.* IV 35-40; Apollod. I 4, 1; Ov. *Met.* VI 108.; Hyg. *Fab.* 53.

³¹⁰ «A girl who attempts to escape rape by her pursuant god might, for example, stay in a metamorphosed state. It is as if, at puberty, the virgin is neither girl nor woman, but a third, 'Other' kind. Without acquiescing to sexual intercourse with an appropriate partner, mortal girls cannot escape their pubertal roles; they remain in an “Other” state forever» (Robson 2002, 76).

³¹¹ Testimonianze iconografiche sia di età arcaica (come la coppa del Pittore di Polifemo [*kylix* del Pittore di Polifemo, Boston, MFA 99. 518] o un'altra *kylix* a figure nere [*kylix* di tipo Siana da Tebe, Boston, MFA 99.519] – entrambe databili al VI sec. a.C.–, dove la dea è rappresentata attorniata da uomini che hanno assunto le più varie forme bestiali) sia più recenti (tazze omeriche di II-III sec. a.C.: tazza omerica, Providence, Rhode Island School of Design 25.081; tazza omerica, coll. Privata; frammento di tazza megarese, Volos, Mus. 22), sembrano suggerire che nell'immaginario diffuso prevalessse l'idea che Circe trasformasse ciascun uomo in un animale diverso, così come poi viene confermato da alcune interpretazioni allegoriche (per le quali si rimanda al primo capitolo del presente lavoro). Anche la tradizione letteraria posteriore sembra confermare il dato: sia Anaxilas, sia Plutarco e Apollodoro di Atene, raccontano che la dea trasformò gli Odissadi ora in lupi, ora in pantere, ora in asini o suini. Cf. Anaxil. fr. 12 Kassel-Austin; Plu. *Bruti animalia ratione uti* 985d, 986 d; *Coniugalia praecepta* 139 a; Apollod. *Epit.* VII 14-16.

omerica, ma indulgiando sui particolari della metamorfosi alla maniera ovidiana³¹²: «le loro schiene si piegavano, obbligandoli a quattro zampe, le facce si gonfiavano come cadaveri di annegati. Si dimenavano e rovesciavano le panche, e il vino imbrattava il pavimento. Le grida esplodevano in gemiti acuti. [...] Una volta che tutto era finito, non restava che condurli al recinto. Levavo il mio bastone di frassino e loro correvano. Il cancello si chiudeva alle loro spalle e tornavano a spingersi contro i montanti di legno, gli occhi suini ancora bagnati da ciò che restava delle lacrime umane»³¹³. Cristiana Franco si è a lungo interrogata sul valore della trasformazione omerica in suini: «fin dall'Antichità la trasformazione degli *hetairoi* in un branco di maiali era interpretata simbolicamente come un processo di adeguamento della forma alla sostanza caratteriale: se Circe li tramuta in porci, come s'è detto, è perché gli uomini mandati in avanscoperta ad Aiaie sono dei porci, si comportano come tali. Quello che tuttavia risulta poco chiaro è in che senso Perimede e compagni si dimostrerebbero “maiali”»³¹⁴. Insistendo sul campo semantico dei termini che connotano i compagni di Odisseo come *σύες* “suini” e *σίαλοι* “maiali grassi, castrati” o anche “scrofe”, in opposizione al *κάπρος* “verro” ma anche “suino selvatico”, la studiosa propone un'interpretazione in termini di zoologia di genere: attraverso un allineamento simbolico del femminile sul domestico e del maschile sul selvatico, la trasformazione servirebbe a sottolineare lo statuto antieroico degli *hetairoi*, branco di scrofe e castrati, rispetto al loro capo Odisseo, verro focoso e virile³¹⁵. Questa associazione è supportata dalla tipizzazione del suino selvatico, cioè il cinghiale, come paradigma della virtù guerriera; non a caso, era proprio questo l'animale che simbolicamente incarnava il nemico nella prova di coraggio che ogni giovane di stirpe regale doveva affrontare³¹⁶.

³¹² Come già esposto nel primo capitolo, Ovidio sceglie di far narrare la trasformazione in maiali da Macareo, uno dei compagni di Odisseo; un espediente con cui il poeta può restituire i dettagli della metamorfosi attraverso il sentire di chi l'ha vissuta in prima persona. Cf. *Ov. Met.* XIV 244-309.

³¹³ Miller 2019, 202-203.

³¹⁴ Bettini-Franco 2010, 168. Oltre a includerlo nella panoramica sul mito di Circe, la studiosa dedica un articolo specifico al tema. Cf. Franco 2006, 5-31.

³¹⁵ Bettini-Franco 2010, 156-195.

³¹⁶ Nel paradigma della *paideia* eroica, la caccia al cinghiale era l'occasione per l'*exploit* virile del giovane nobile. Questo sembrano confermare due passi omerici narranti due imprese di caccia al cinghiale, di cui Odisseo e Meleagro sono i protagonisti: mentre nel primo caso l'esperienza sembra un vero e proprio rito di iniziazione – il giovane viene allontanato da casa per raggiungere i parenti materni, che lo conducono sul Parnaso dove partecipa alla battuta di caccia; riuscendo ad avere la meglio sulla belva dà prova di valore e di coraggio, di cui è marchio la cicatrice che si procura durante lo scontro –, nel secondo il giovane principe viene incaricato di cacciare un cinghiale inviato dall'ira di Artemide e, pur braccando e uccidendo la belva, Meleagro non supera la prova poiché, al momento dell'assegnazione del trofeo, uccide gli zii. Cf. *Od.* XIX 439ss; *Il.* IX 539ss. Per ulteriori esempi *Xen. Cyr.* I 14; *Athen.* I 18 (FHG I, 419). Cf. anche Franco 2006, 12-20. È curioso che anche Miller inserisca una personale versione del duello eroico con il cinghiale per Circe che, da quel momento in poi, acquisisce un'adulta consapevolezza del suo statuto di *pharmakis*: «già da tempo sapevo dell'esistenza sull'isola di maiali selvatici. Avevo udito i loro versi e li avevo sentiti muoversi nella boscaglia, [...] ma era la prima volta che ne vedevo uno. Era enorme, più grosso di quanto avrei mai potuto immaginare. [...] solo gli eroi più audaci affrontavano creature simili, ed erano comunque armati di lance e cani, di arcieri e aiutanti, e di solito avevano al fianco una mezza dozzina di guerrieri. [...] pestò le zampe, schiumando la bocca. Abbassò le zanne e fece stridere le mascelle. I suoi occhi porcini dicevano: *Posso fare a pezzi cento giovinetti e rispeditarne i corpi alle loro madri piangenti. Ti strapperò le viscere e ne farò il mio pranzo.* Fissai lo sguardo nel suo. “Provaci”. Per un lungo momento restò a fissarmi

Il ribaltamento, nel romanzo della Miller, sarebbe allora duplice: la trasformazione in porci, benché non esplicitamente giustificata da Circe – a Odisseo, che le chiede perché abbia scelto proprio dei maiali, risponde «a volte, devi accontentarti dell'ignoranza»³¹⁷ –, non allude certo a una mancanza di virilità degli uomini che giungono presso la sua dimora ma, al contrario, diviene condanna di una mascolinità che si traduce in aggressività e violenza³¹⁸. Inoltre, lungi dal tipizzare semplicisticamente il maiale come simbolo di ingordigia sessuale, come avviene in molte delle riscritture allegoriche, Miller tiene a mente, piuttosto, la tradizione che ne fa un animale sacro³¹⁹: il sacrificio del porcellino (χοῖρος), infatti, era una delle pratiche più diffuse associate al culto di Demetra³²⁰. Si trattava di un rito preliminare dei misteri Eleusini, differente da qualsiasi altro tipo di sacrificio poiché ciascun iniziato doveva provvedere personalmente al proprio maialino sacrificale. L'aspetto più significativo della pratica, tuttavia, risiede nel fatto che l'animale incarnava un'entità femminile e la sua morte era vissuta come l'anticipatorio sacrificio di una vergine: «Greek mythology in fact explains the pig-sacrifice as the maiden's descent into the underworld, that is, as the rape of Kore by Hades»³²¹. Quindi, pur ammettendo un'interpretazione più strettamente culturale, quello che Burkert definisce «mystery pig»³²² sembra rimanere saldamente connesso a un mito di violenza sessuale³²³. In secondo luogo, mentre la metamorfosi è, come si è detto, la consueta punizione per le fanciulle che subiscono violenza, in questo caso diviene condanna per l'aggressore, finalmente responsabilizzato e

immobile. Poi si girò e con uno scatto si dileguò fra la boscaglia. Vi assicuro, nonostante tutti i miei sortilegi, fu quella la prima volta in cui mi sentii davvero una maga» (Miller 2019, 93-94).

³¹⁷ Miller 2019, 204.

³¹⁸ Questo atteggiamento aggressivo sembra essere confermato dalle argomentazioni di Bettarini: «[...] alcuni moderni studiosi ritengono la violenza un tratto distintivo non del maiale ma del cinghiale (ὄς ἄγριος o semplicemente ὄς) che assurgerebbe nella tradizione greca, fin da Omero, a simbolo di orgoglio guerriero e indomita fierezza, caratteristiche che implicano, ovviamente, un comportamento violento [...] Ma a riprova del fatto che anche il maiale o la scrofa possono essere utilizzati come simbolo di irruenza e violenza basterà ricordare espressioni come λύσω τὴν ἐμαθτιῆς ὄν di Aristoph. *Lysistr.* 683 e di ὠθεῦωθ' ὄσπερ ὄς Theoc. 15,73, né si vede perché, ogniqualvolta il testo omerico faccia riferimento allo ὄς come simbolo di violenza, debba trattarsi dello ὄς ἄγριος» (Bettarini 1997, 28).

³¹⁹ «There is the big question which Homer does not answer: why is she turning men to pigs? Oftentimes that has been answered in this sort of shrugging way – 'well, you know women'. Aside from being sexist, that is also a truly boring answer. People do things for reasons, and I wanted to understand how she would come to something so extreme» (Madeline Miller per *Ancient History Encyclopedia*, James Blake Wiener, 9 Maggio 2019). L'autrice, quindi, a fronte di un poeta epico che non solo non fornisce risposte, ma non si pone neppure domande, manifesta apertamente la volontà di indagare i perché. Rimanendo ancorata alle fonti e alle pratiche antiche, Miller vuole comunicare il fascino di una trasformazione che ha anche aspetti mistici: «in the ancient Greco-roman world pigs were animals of sacrifice; they often associated with goddesses in particular, and so what Circe is doing in that moment in the *Odyssey* is actually much more mysterious» (Madeline Miller per Channel 4 News). Dunque, stando alle parole dell'autrice, non dovrebbe esserci nella metamorfosi suina alcuna allusione alla sozzura fisica e morale comunemente associata al maiale fin da Sem. Amorg. fr. 7. 2ss. West. Per questa nozione di impurità, cf. Livrea 1986, 32-33; Floridi 2007, ad Strat. *AP* 12.197.

³²⁰ Sul maiale come vittima per Demetra cf. Burkert 1983, 256-264.

³²¹ Burkert 1983, 259.

³²² Burkert 1983, 264.

³²³ Il mito del rapimento e della violenza perpetrata da Ade ai danni di Kore è narrato da diversi autori: *H. Hom. Cer;* Apollod. I 3, 1; V 1ss.; II 5, 2; III 14, 4; Diod. Sic. V 2ss.; *Ov. Fast.* IV 417ss.; *Met.* V 393ss.; *Serv. Georg.* I 39; *Aen.* IV 462; *Hyg. Fab.* 146.

punito per le proprie azioni³²⁴. La novità introdotta dalla scrittrice americana non è di poco conto poiché, per la prima volta, contrariamente a quanto ci dicono i mitografi, Circe non è più l'aggressore ma l'aggredata, non più la figura dalla sessualità pericolosa ma colei che deve difendere da sola la propria integrità sessuale: la metamorfosi così crudelmente connotata dalle fonti antiche, diviene una reazione di difesa, un'esigenza di protezione. Dunque, attraverso una modernissima attenzione alla psicologia del trauma, la trasformazione in porci diviene un automatismo solo a causa di una profonda perdita di fiducia: se, inizialmente, l'arrivo di visitatori genera in Circe una felicità persino ingenua – «non riesco a smettere di sorridere. La fragilità dei mortali generava gentilezza e grazia. Sapevano come apprezzare l'amicizia e la generosità»³²⁵ –, la repentina quanto brutale distruzione di una stima cieca verso gli uomini la condiziona per sempre: «traumatized people suffer damage to the basic structures of the self. They lose their trust in themselves, in other people, and in God. [...] The identity they have formed prior to the trauma is irrevocably destroyed»³²⁶. E, infatti, la risposta di Circe al trauma è «butta giù, pensai. Butta giù tutto e ricostruisci da capo»³²⁷. La drammaticità dell'esperienza, quindi, viene accresciuta da un interesse tutto moderno alla risposta psico-fisica della protagonista, che emerge in vari passaggi del capitolo: Miller sottolinea sia la sensazione di alienazione dal corpo³²⁸ – «ma io ero stata estranea a me stessa, trasformata in pietra per nessuna ragione che mi fosse nota»³²⁹

³²⁴ Se già nel mito è motivo comune che i violentatori non paghino mai le conseguenze delle proprie azioni, non c'è da sorprendersi che ci fosse una generalizzata tolleranza morale e legale. È molto significativo che nella Grecia Antica non esistesse un termine specifico per designare il concetto moderno di stupro. Alcuni verbi o espressioni, se usati in certi contesti, indicavano una violenza sessuale: βιασμός (Men. *Epit.* 453 Sandbach; Dion. Hal. I77); βιάζεσθαι (Plat. *Leg.* 874C; Xen. *Hell.* VI 4, 7; Plut. *Sol.* 2; *De mul. vir.* 250A; Paus. IV 4, 2); βιάσθαι (Hdt. III 80; IV 43; VI 137) entrambi con il valore di “forzare, costringere con la forza”; δαμάζεσθαι “sottomettere” (*Leg. Gort.* 2,11-12); ὑβρίζειν “oltraggiare” e αἰσχύνειν “svergognare” (Lys. I 32; Plat. *Leg.* 874C; Isoc. XV 251; Aeschin. I 15; Plut. *Eum.* 9; *Alex.* 12; Dio Cass. LXXVI 7, 1; Paus. I 21, 4); ἀπῆλθεν letteralmente “rapire” ma, in quanto sequestro a scopi di seduzione, il “ratto” erotico è da intendersi come metafora di violenza sessuale (Plut. *Sol.* 23; Lucian. *Hermot.* 81). L'impiego di queste espressioni suggerisce che lo stupro fosse trattato come un crimine di violenza, rientrando nel reato di *hybris*: come veniamo informati dall'orazione di Lisia *Contro Eratostene* (Lys. I, 32-33) lo stupro era considerato un reato meno grave dell'adulterio – quest'ultimo era coperto da un intero corpus legislativo e varie possibilità di azioni legali, e aveva una maggior rilevanza poiché implicava la complicità e il consenso della donna – e per il quale era sufficiente pagare un'ammenda pecuniaria – ovviamente versata non direttamente alla vittima femminile, ma al suo *kyrios*. Va sottolineato che sebbene la *hybris* rappresentasse una possibilità teorica per la vittima, che poteva intentare una *graphe hybreos*, il crimine che veniva punito non era lo stupro in sé per sé ma l'attitudine dell'aggressore, che rappresentava una minaccia per le regole di una società civilizzata più che per la vittima. In proposito cf. Cole 1984; Ogden 2002; Omitowaju 2002; Kapparis 2019.

³²⁵ Miller 2019, 193.

³²⁶ Herman 2002, 56.

³²⁷ Miller 2019, 200. L'autrice raggiunge, ancora una volta, un notevole equilibrio tra la volontà di attualizzazione, con la consapevolezza di una donna oggi, e il mantenimento di una *facies* mitologica e classica: la trasformazione in pietra, infatti, – a indicare, metaforicamente, rigidità emotiva a vari livelli –, è tipica della letteratura greco-romana. Solo a titolo esemplificativo cf. Ov. *Met.* I, 546: *vix prece finita torpor gravis occupat artus*.

³²⁸ Germaine Greer cita uno studio svedese, pubblicato sulla rivista medica *Acta Obstetricia et Gynecologica Scandinavica* nel Maggio 2018, che «shows just how ‘normal’ it is for victims of sexual assault to experience a temporary paralysis that keeps them from fighting back or screaming. The researchers spoke to nearly 300 women who went to an emergency clinic in Stockholm within one month of a rape or attempted rape. Seventy per cent of the women said they experienced significant ‘tonic immobility’, or involuntary paralysis, during the attack» (Greer 2018, 41-42).

³²⁹ Miller 2019, 199.

–, sia quella che viene scientificamente definita come “intrusione”, una inconscia o, come in questo caso, consapevole ripetizione del trauma come tentativo di riviverlo e dominarlo³³⁰ – «[...] e se mai fra loro ve n’era uno bello, magari giacevo con lui. Non era desiderio, non ve n’era la minima traccia. Era una specie di rabbia, un coltello che usavo contro me stessa. Lo facevo per provare che la mia pelle apparteneva ancora a me»³³¹.

Tuttavia, l’operazione narrativa compiuta da Madeline Miller non si esaurisce nell’aver conferito una rinnovata profondità psicologica al personaggio, ma diventa, come già evidenziato nelle analisi dei paragrafi precedenti, la denuncia di un sistema: infatti, «man’s violent capture and rape of the female led first to the establishment of a rudimentary mate-protectorate and then sometime later to the full blown male solidification of power, the patriarchy. As the first permanent acquisition of man, his first piece of real property, woman was, in fact, the original building block, the cornerstone, of the “house of the father”»³³². Lungi dall’essere commesso per piacere o con scopi procreativi, lo stupro si configura come azione attraverso cui mettere in atto il principio di dominanza sessuale, a sua volta espressione delle relazioni di potere tra uomini e donne; «an expression of manhood, as an indication of the property concept of women, and as a mechanism of social control to keep women in line»³³³. Ancora una volta, il problema si sposta dal genere alla gerarchia, una gerarchia nella quale la violenza viene percepita come una forma di diritto. Le parole di Catherine MacKinnon fotografano nitidamente la questione: «The sexualization of aggression or the eroticization of power and the fusion of that with gender such that the one who is the target or object of sexuality is the subordinate, is a female, effeminized if a man, is relatively constant...Hierarchy is always done through gender in some way»³³⁴.

Le narrazioni mitologiche incentrate sul motivo dello stupro, dunque, in quanto prodotto di una società dominata dagli uomini, sono un mezzo di codifica di ruoli di genere cristallizzati – l’uomo, dominatore, e la donna, vittima –, nonché espressione ideologica di un sistema culturale gerarchico che considera «the aggressive exercise of phallic power as the physical and concrete sign of male supremacy and potency»³³⁵. Inevitabilmente, il messaggio che questi miti veicolano alle giovani donne è un invito alla sottomissione a un ordine naturale, in cui non c’è scampo al controllo maschile, soprattutto nella natura selvaggia, lontani dalla società civilizzata, e in cui la resistenza alla sessualità si traduce in esclusione sociale. Circe, ovviamente, si ribella a questo sistema: esibisce una sessualità

³³⁰ Per una specifica ed esaustiva trattazione di tutto ciò che concerne la violenza sessuale e i disordini post-traumatici che ne derivano, cf. Herman 2002.

³³¹ Miller 2019, 201.

³³² Brownmiller 1973, 17.

³³³ Brownmiller 1973, 288.

³³⁴ MacKinnon 1992, 122-123.

³³⁵ Zeitlin 1989, 124.

indipendente e, pur subendo abusi, non rimane eternamente vittima – come le altre *parthenoi* mitologiche –, ma utilizza la metamorfosi, espressione simbolica e definitiva del mancato reintegro sociale, come mezzo attraverso cui disarmare ed esercitare il proprio dominio sugli aggressori, puniti in quanto colpevoli, ma resi inoffensivi. Parafrasando le parole dell’autrice, Circe non rimane ingabbiata nel trauma, che è una parte drammatica della sua esperienza, ma non è interamente la sua esperienza³³⁶.

Dunque, a dispetto di petizioni che mirano a eliminare dai programmi universitari le opere antiche includenti descrizioni di violenze sessuali³³⁷, – e che Madeline Miller condanna³³⁸ –, una trattazione del tema come quella presente nel nostro romanzo ci invita piuttosto a chiederci, come già aveva fatto Amy Richlin e molte altre studiose con lei, dove siamo noi in questi testi, se possiamo riconoscerci in essi o se questi possono fare qualcosa per noi³³⁹. L’autrice americana fa dell’empatia di Circe l’elemento caratterizzante, la traduzione simbolica della discussa formula *δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα*; questo non può fare a meno di ricordarmi che il principio guida del movimento MeToo sia proprio il “potenziamento attraverso l’empatia”. Rilasciando un’intervista, Tarana Burke dichiara: «One of the worst things about experiencing sexual trauma is feeling like you're all alone. Instead, when people say, “This happened to me too, I understand you,” a connection happens, it's a very different process»³⁴⁰. Per questo, credo che narrazioni come quelle di Miller, attente a ricordare l’antichità del tema ma contemporaneamente percettive della psicologia del trauma, della forza delle vittime e delle strategie di resistenza messe in atto, ci guidino a una riflessione profonda sul significato di empatia e solidarietà femminile. Circe, vulnerabile di fronte a una minaccia tanto attuale, smette di apparirci come un essere immortale, – «ero una donna, ed ero sola, era tutto ciò che contava»³⁴¹ –, per farsi portavoce di un’esperienza universale e ancora drammaticamente rilevante. Almeno per questa volta, non credo ci siano dubbi: avere una voce umana, per la dea, significa dire “anch’io”.

³³⁶ Madeline Miller per Channel 4 News.

³³⁷ Nel 2015 un gruppo di studenti della Columbia University ha fatto richiesta di revisione dell’elenco di letture obbligatorie nel corso di discipline umanistiche “Masterpieces of Western Literature and Philosophy”, sostenendo che opere come le *Metamorfosi* ovidiane potessero essere potenzialmente offensive a causa di contenuti sessualmente violenti. In proposito cf. Mike Vilensky, “Schools Out at Columbia, but a Debate over Trigger Warnings Continues,” *Wall Street Journal*, 1 Luglio 2015.

³³⁸ Nell’intervista rilasciata a Greta Johnsen in occasione del Chicago Humanities Festival, il 13 Novembre 2019, Miller dichiara: «I think it’s really important to go back and open the text [...] With Ovid in particular I’m thrilled to hear that gonna be some retellings because Ovid is filled with sexual assaults and most of the translations really downplay it or just take it out entirely».

³³⁹ Richlin 2014, 130-165.

³⁴⁰ Tarana Burke per *Elle*, Daisy Murray, 23 Ottobre 2017.

³⁴¹ Miller 2019, 201.

III.4 Οὐτίς: Nessuno di speciale

«Nella cultura moderna il mito di Circe è inscindibilmente legato all’*Odissea*»³⁴². All’*Odissea*, forse sì; a Odisseo, per Madeline Miller, decisamente no. Per secoli la storia della dea di Aiaie è stata quella che l’eroe le ha concesso di avere, condensandone la presenza in due soli libri nell’intero poema; ed è per questo che l’autrice, ponendosi come obiettivo primario il ridimensionamento del ruolo di Odisseo nell’economia della narrazione, gli restituisce il favore, dedicando al principe di Itaca lo spazio corrispondente di due capitoli³⁴³: «just as Circe is a cameo in Odysseus’ story, so he is a cameo in hers»³⁴⁴. Così, pur mantenendo il poema omerico come ipotesto, Miller instaura un gioco raffinato con la tradizione mitica, modificandola dall’interno e «aggiungendovi una contro-narrativa in cui i fatti siano rappresentati da un inedito punto di vista ed esponano perciò il carattere univoco e fazioso del racconto finora accreditato»³⁴⁵.

Le linee generali del *plot* non riservano sorprese: una nave approda sull’isola, il gruppo di marinai cui appartiene indugia tre giorni sulla spiaggia prima di raggiungere la dimora della dea che, dopo averli accolti in casa e rifocillati, li trasforma in maiali; infine, giunge il loro capo a reclamarli. Diversamente dalla presentazione che Omero riserva alla dea, introdotta in modo poco lusinghiero da un epitetico δεινή³⁴⁶, Miller, fin dal principio, osserva Odisseo con occhio benevolo, sottolineandone dei comportamenti che inducono Circe a considerarlo diverso da qualsiasi altro uomo giunto sull’isola: le attenzioni rivolte al telaio piuttosto che ai pezzi d’argenteria, l’insolita menzione della moglie e i complimenti a lei rivolti meravigliano la dea, – «mi colse di sorpresa strappandomi una risata. Quale uomo parlava così? Nessuno che avessi mai incontrato»³⁴⁷. Nell’ironico scambio di battute che segue, si inseriscono tutte le sequenze narrative del racconto omerico, seppur modificate in alcuni dettagli: Odisseo, seduto su un trono d’argento, accetta il calice che la dea gli offre ma, al

³⁴² Franco 2012, 7.

³⁴³ «Circe is in two books of the *Odyssey*, and I wanted Odysseus to be two chapters in *Circe*. That’s what I held him to. He gets talked about in some other chapters, but he’s only in those chapters. That felt really important to me. I wanted her to be the centre of the story» (Madeline Miller per *Refinery29*, Elena Nicolaou, 10 Aprile 2018).

³⁴⁴ Madeline Miller per *Dead darlings: everything novel*, Rachel Barenbaum, 24 Luglio 2018.

³⁴⁵ Franco 2012, 45.

³⁴⁶ È bene precisare che quest’aggettivo mostra una stratificazione semantica nel tempo e nei vari generi letterari: da un’originaria connotazione negativa se ne sviluppa una neutrale, una *vox media* che è, a sua volta, punto di partenza per una lettura positiva del termine. In Omero ed Esiodo δεινός, che vale come “temibile” “terribile” “pericoloso”, è riferito sia a soggetti animati (divinità, creature mostruose o umane), sia a stati d’animo di rabbia e timore, e il suo nucleo di significato si fonda sul nesso tra paura e potenza fisica, sul concetto di una minaccia proveniente dalla dismisura. L’accezione negativa del termine permane invariata nella poesia lirica, nei tragici e nella commedia. Sebbene a partire dal V secolo si attestino una valenza neutrale dell’aggettivo, cioè in riferimento alla straordinarietà di un fatto senza che questo implichi una sfumatura negativa, sarà solo con Platone che si giungerà all’indipendenza semantica da una sfera di significato dispregiativo: δεινός verrà allora associato a σοφός a indicare, soprattutto in contesto retorico, un’abilità prestigiosa e fuori dal comune. Per uno studio approfondito del ventaglio semantico e della sua stratificazione nel tempo, cf. Demarchi 2018, 63-93.

³⁴⁷ Miller 2019, 207.

contrario di quanto ci aspettiamo, non se lo porta mai alle labbra – forse un espediente con cui l'autrice cerca di superare l'*impasse* dell'assunzione del *moly*, che Omero manca di descrivere³⁴⁸. L'atteggiamento cauto e l'erba *moly* che l'eroe porta stretta alla cintola sono dettagli sufficienti al riconoscimento: la dea non ha bisogno di constatare l'inefficacia del suo incantesimo, colpendolo con la bacchetta e recitando la formula³⁴⁹, per capire chi ha di fronte: «“Credo che tu sia Odisseo” dissi. “Nato dallo stesso sangue di quell'Ingannatore” [...] “E tu sei la dea Circe, figlia del sole”»³⁵⁰. Sembrerebbe particolare di poco conto ed è qui, invece, che si annida una profonda differenza tra il romanzo di Miller e il modello omerico: nel passo odissiaco corrispondente, l'eroe, perfettamente in sé grazie all'antidoto fornitogli da Hermes, sguaina la spada e balza sulla dea, deciso a ucciderla; allora lei, sbalordita dall'improduttività del φάρμακον e atterrita dall'aggressività del suo ospite, gli si getta ai piedi urlante e, tra i singhiozzi, gli abbraccia le ginocchia come una supplice; solo allora lo riconosce come l'uomo della profezia e lo invita all'amplesso con lei. Di tutt'altro sapore la proposta di Miller, in cui non c'è spazio per spade, suppliche e prostrazione³⁵¹: Circe invita l'eroe al rapporto sessuale, acconsente al giuramento, ma ciò non avviene sotto minaccia d'armi; Odisseo tiene la mano sull'elsa ma non estrae mai la spada e l'invito al letto è, piuttosto, una sfida in cui sembra allentarsi la tensione di uno scambio di battute tra pari: «“Allora, principe Odisseo, siamo in un vicolo cieco. Poiché tu hai il *moly*, io ho i tuoi uomini. Non posso nuocerti, ma se mi colpisci, loro non torneranno più gli stessi”»³⁵² e ancora «“Forse potremmo trovare un sistema diverso”. Teneva la mano sull'elsa [...] “Propongo una tregua” dissi. “Una specie di prova”. “Che genere di prova?” [...] “Ho sentito” dissi, “che molti trovano fiducia nell'amore”. Questo lo colse di sorpresa. Oh, mi piacque scorgerne il lampo improvviso, prima che riuscisse a nasconderla»³⁵³.

Una variazione sul tema che non può essere sottovalutata, poiché si propone come rottura di uno schema interpretativo costante. Il modello dell'episodio omerico, assai diffuso nella letteratura greca, è quello della dea che desidera un uomo mortale, e la cui *liaison* si consuma in uno spazio lontano

³⁴⁸ È Karsai a sottolineare la “falla” nel racconto omerico: «Ce *pharmakon* est certainement une *plante*, parce qu'il a “une racine noire”, et “une fleur comme du lait” (10, 304). Et il porte même un joli nom: *môlu*. [...] Si au moins on savai ce qu'Ulysse en devait faire! Est-ce qu'il l'a mangé? Si oui, quand? En avançant d'un pas décidé vers la demeure de Circé a-t-il grignoté le *môlu*? Si oui, quelle partie? La racine? Les feuilles? Ou tout? Ou bien devait-il jeter cette plante dans la potion de Circé? Malheureusement, nous n'avons aucune indication sur l'utilisation du *môlu* dans le texte» (Karsai 2000, 192-194).

³⁴⁹ È così che avviene in Omero: «ῥάβδῳ πεπληγυῖα ἔπος τ' ἔφατ' ἕκ τ' ὀνόμαζεν / Ἔρχεο νῦν συμφεόνδε, μετ' ἄλλων λέξο ἑταίρων (Od. X 319-320).

³⁵⁰ Miller 2019, 211.

³⁵¹ «Più tardi, molti anni più tardi, avrei udito un canto ispirato al nostro incontro. Il giovane che cantava era inesperto, erano più le note che mancava di quelle che coglieva, ma attraverso lo scempio risplendeva la musicalità dei versi. Non mi sorprese come venivo ritratta: la maga altezzosa annichilita di fronte alla spada dell'eroe, inginocchiata a supplicare pietà. Le donne umiliate mi sembrano il passatempo preferito dei poeti. Quasi non possa esistere storia senza che noi strisciamo o piangiamo» (Miller 2019, 214).

³⁵² Miller 2019, 211.

³⁵³ Miller 2019, 212.

dalla civilizzazione³⁵⁴. Nell'incontro entrano in gioco due codici: quello sessuale, tra maschile e femminile, e quello fondato su una gerarchia altrettanto potente, che oppone divino e umano. Nell'ottica maschile, i due codici sono destinati a entrare in contraddizione: infatti, mentre nelle relazioni umane la donna è "addomesticata"³⁵⁵ attraverso la relazione sessuale e, dunque, la posizione subordinata è identificata con quella femminile, nella relazione divinità-umano è l'uomo a essere assoggettato al piacere divino. Ne emerge una figura femminile sessualmente attiva, «one who controls the phallus»³⁵⁶ e che, potenzialmente, sovverte la dominanza dell'uomo³⁵⁷; le narrazioni mitologiche mirano a evitare che questo accada, proteggendo una cultura gerarchica ed egemonicamente maschile. Così, anche nell'episodio di Circe e Odisseo, in cui «the control of the phallus is contested»³⁵⁸, le indicazioni che Hermes fornisce all'eroe si configurano come la strategia di risoluzione delle contraddizioni venutesi a creare nello statuto gerarchico: «By neutralizing Kirke's power, the gods arrange it so that the male/female hierarchy will predominate from the start and Kirke accommodate herself to Odysseus»³⁵⁹. Per di più, affinché non rappresenti un cedimento pericoloso,

³⁵⁴ Eva Sthele analizza lo schema narrativo in relazione ai componimenti saffici, in cui isola sei coppie di amanti che esemplificano tale modello: Eos e Titone, Selene ed Endimione, Afrodite e Adone, e infine Afrodite e Faone. Cf. Sthele 1996, 193-225. Anche altri racconti propongono il tema dell'eroe sottoposto alle *avances* di una dea: sia poemi più antichi, come l'epopea di Gilgamesh in cui spicca la figura della temibile dea Ishtar, sia modelli folclorici come quello della «*baba jagà* che vive nella foresta, in compagnia di bestie feroci, attira e seduce i malcapitati che giungono alla sua dimora e alla fine li evira o li uccide. I più restano vittime, finché un eroe, assistito da un aiutante sopra-umano, la affronta con strumenti e accorgimenti adatti, neutralizza i suoi avversari e la trasforma in benevola alleata» (Pellizer 1982, 94). Con riferimento ai possibili modelli sottesi all'incontro tra Circe e Odisseo cf. Hatzantonis 1974, 38-56; Pellizer 1982, 82-101; Yarnall 1994, 47-52; Nagler 1996, 141-161; Bettini-Franco 2010, 121-144.

³⁵⁵ Nell'immaginario greco era molto ricorrente la metafora per cui una donna, soprattutto non sposata, risultava come una creatura scontrosamente selvatica, destinata a essere domata e addomesticata dall'uomo. Nella zootecnica, in particolare, risulta evidente la modellizzazione di una caratterizzazione di genere – la costituzione, cioè, di un modello animale esemplificativo attraverso cui fondare, giustificare o condannare un abituale comportamento umano in quanto prodotto della *physis* –, in cui la donna viene metaforicamente associata a una puledra (Anacr. fr. 78 Gentili; Epicr. comico fr. 8,3 K.-A; Eur. *Hec.* 142; *Andr.* 621; *Hipp.* 546) o a una giovenca (il termine *δαμάλη* o *δάμαλις* "giovane giovenca" veniva usato anche per indicare una ragazza nubile; cf. Chantraine *DELG s.v. δάμνημι*), che deve essere addomesticata e sottomessa al giogo matrimoniale (non a caso in Eur. *Hipp.* 546 la vergine Iole viene definita *πῶλον ἄζυγα λέκτρων* "puledra senza giogo di letto"). «Come nel paradigma aristotelico della riproduzione la potenza maschile deve imporsi su una materia femminile che oppone resistenza, così nell'immaginario dell'unione matrimoniale fra uomo e donna, l'uomo sottometta al proprio volere la donna imponendole briglie, morso o giogo. E anche se l'immagine dell'aggiogamento matrimoniale coinvolge entrambi i coniugi, concepiti come una coppia di animali appaiati, si nota una asimmetria di uso della metafora: è infatti il marito l'agente – colui che "aggioga" o che "si appaia al giogo" una donna – oppure il padre della ragazza da sposare che "aggioga" la figlia a un marito mentre la donna subisce sempre l'azione» (Franco 2008, 85). Per una panoramica più ampia sulle questioni di genere legate alle metafore animali nella letteratura greca, cf. Franco 2008, 73-94.

³⁵⁶ Sthele 1996, 203.

³⁵⁷ Anche l'Inno omerico ad Afrodite, narrando la seduzione di Anchise per opera della dea, rende manifesta l'idea che la consumazione di un rapporto sessuale di un uomo mortale con una divinità costituisca universalmente un evento pericoloso. Se in un primo momento Anchise cede alle profferte della dea, a lui presentatasi sotto le sembianze di una giovane fanciulla di Frigia, quando scopre di essersi unito ad Afrodite, preso dal terrore, si lancia in una preghiera accorata: *ἀλλά σε πρὸς Ζηνὸς γουνάζομαι αἰγιόχοιο, / μὴ με ζῶντ' ἀμενηνὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἐάσης / ναίειν, ἀλλ' ἐλέαιρ' ἐπει οὐ βιοθάμιος ἀνὴρ / γίγνεται ὅς τε θεαῖς εὐνάζεται ἀθανάτησιν* (*h. Ven.* 187-190). Il timore di Anchise di essere privato della propria potenza sessuale e delle capacità riproduttive ricorda, seppur con termini differenti, la paura di Odisseo di essere reso *κακὸν καὶ ἀνήγορα* "vile e impotente" (*Od.* X 341) ad opera di Circe. Cf. Faulkner 2008, 248ss.

³⁵⁸ Sthele 1996, 204.

³⁵⁹ Sthele 1996, 204.

la risposta di Odisseo alla sensualità di Circe viene giustificata come dovere di capo³⁶⁰: l'eroe non cede alle profferte della dea per desiderio, ma per necessità di salvare i compagni; il gesto di sguainare la spada, – tipico della virilità guerriera ma contemporaneamente simbolo fallico³⁶¹ –, acquisirebbe allora una valenza eroica, divenendo un atto attraverso cui sancire la sua identità sia come maschio sia come eroe del racconto. La scena, dunque, diventando un duello in cui Circe è sottomessa non con l'astuzia, ma con la violenza, drammatizza chiaramente la necessità di un controllo sessuale sulla figura femminile, come strumento attraverso cui volgere i poteri della dea a favore dell'eroe. Riassumendo con le parole di Franco, «la reazione eroica di Odisseo, insomma, instaura sull'isola di Circe una dinamica che ai Greci dell'età arcaica e classica doveva apparire come il giusto ordine delle cose. Prima dell'arrivo dell'eroe sull'isola, Aiaie è una terra di sole femmine – Circe e le sue ninfe ancelle – in cui il potere virile viene neutralizzato ogni volta che si affaccia all'orizzonte. Ogni uomo che passa di lì perde la propria identità di essere umano maschio libero e indipendente, trasformandosi in belva sottomessa o in bestia da cortile, in ogni caso al servizio della dea. Doveva giungere il guerriero di Itaca perché l'incantesimo si rompesse [...] e Circe, almeno una volta, fosse sottomessa a una volontà maschile»³⁶².

Almeno nell'Aiaie immaginata da Miller di queste dinamiche non v'è traccia. Non solo il rapporto sessuale tra i due non è indotto da alcuna forma di violenza o aggressività ma, configurandosi come una sorta di sfida per stessa ammissione della dea, e dunque proponendosi come duello molto più ironico che non eroico, è proprio affermazione dell'indipendenza sessuale di Circe³⁶³: è lei che invita Odisseo a giacere insieme, non perché atterrita dalle armi, ma perché libera di proporsi in quanto padrona del proprio corpo e non in quanto donna cui la “doma” maschile debba imporre freno e misura. Per di più, l'impressione è che nel romanzo di Miller, a differenza di quanto avviene nell'episodio omerico, il rapporto tra la dea e Odisseo non trovi espressione esclusivamente nell'amplesso ma, piuttosto, venga valorizzato in dinamiche più profonde che emergono fuori dal

³⁶⁰ Cf. Heubeck 1987, 242; Hogan 1976, 187-210.

³⁶¹ Il valore del gesto eroico è sottolineato dall'utilizzo della stessa formula anche in una scena di battaglia in *Il*. I 190. Contemporaneamente, si viene a creare una fusione metaforica tra il pene e la spada, entrambi simbolicamente fondati sulla violenza – «contact with the male body is not a source of temporary infection or befuddlement; it is a source of permanent defeat, by virtue of the metaphor which likens the penis to a deadly weapon» (Huston 1985, 163); così, l'arma è allo stesso tempo simbolo dell'identità eroica e della sessualità maschile. Cf. Segal 1968, 425ss.; Pellizzer 1982, 92; Wohl 1993, 27.

³⁶² Bettini-Franco 2010, 202.

³⁶³ Come già anticipato nel capitolo I, la vita indipendente di Circe, condotta senza mariti e in uno spazio di margine, lontano tanto dalla comunità divina quanto da quella umana, ha indotto una lettura erotizzata della figura e dell'intero episodio: che fosse eco di modelli letterari o folclorici – dall'Ishtar dell'epopea babilonese, alla regina orientale di Lab, dalla perfida locandiera alla strega dei boschi –, la sessualità della dea viene sempre percepita come una minaccia da disinnescare – «the *deinotes* of the exotic goddesses at any rate is eros itself» (Nagler 1996, 148). Per la bibliografia in proposito cf. nota 354. Miller propone una lettura alternativa, in cui l'erotismo della dea non è finalizzato all'aggiogamento e alla neutralizzazione del maschio, ma è soltanto espressione della sua libertà di donna.

grande letto d'oro: «trascorrevano le giornate lavorando sulla nave. La sera, sedevamo davanti al camino mentre gli uomini consumavano la loro cena, e la notte veniva nel mio letto. [...] Era un piacere voluttuoso, certo, ma il piacere più grande veniva dopo, quando giacevamo vicini nel buio e lui mi raccontava le storie di Troia, rievocando la guerra per me, lancia dopo lancia»³⁶⁴. È in nome di questa serena condivisione che Odisseo, per ben due volte, chiede alla dea di prolungare il soggiorno sull'isola, negando una volontà persuasiva che Omero attribuisce alla sola Circe³⁶⁵. Indugiare sulla lunga sosta dà modo a Miller di fornire un ritratto a tutto tondo di Odisseo, che si racconta come l'eroe astuto dell'*Iliade*, il celebre avventuriero dell'*Odissea*, ma anche l'inedito uomo di Aiaie, di cui non viene taciuta la poca indulgenza, l'irritabilità e neppure i malesseri poco eroici, come l'acidità di stomaco e il torcicollo. Ne emerge il fotogramma nitido di un uomo complesso, una «conchiglia a spirale. Delle cui curve una restava sempre fuori vista»³⁶⁶. È significativo che Circe usi, capitoli indietro, esattamente la stessa immagine per definire sé stessa: di fronte alla domanda di Eete – «“come senti la tua natura divina?”»³⁶⁷ –, lei risponde «“una conchiglia”»³⁶⁸; allora, piuttosto che due avversari, la dea e il principe di Itaca sono due anime affini³⁶⁹, due figure la cui attrazione reciproca si giustifica in quanto si riconoscono a vicenda come sopravvissuti³⁷⁰. La proposta narrativa dell'autrice, dunque, mira a instaurare una corretta e proficua relazione fra i generi, che non si fonda «assegnando all'eroe la vittoria nel confronto e alla dea la volontà di riconoscere con serenità quella vittoria»³⁷¹, ma descrivendo un rapporto tra pari in cui Odisseo, almeno parzialmente, sembra fuggire la virilità normativa, ammettendo la possibilità di pensarsi vulnerabile senza per questo essere debole: «il mondo intero si confessava con lui. Lui si confessava con me»³⁷². Allontanandosi dalla costruzione

³⁶⁴ Miller 2019, 219-220.

³⁶⁵ Omero sembra suggerire che Odisseo abbia solo ceduto alle blandizie di Circe: Ὠς ἔφαθ', ἡμῖν δ' αὖτ' ἐπεπείθετο θυμὸς ἀγῆνωρ (*Od.* X 466).

³⁶⁶ Miller 2019, 220.

³⁶⁷ Miller 2019, 34.

³⁶⁸ Miller 2019, 34.

³⁶⁹ L'affinità tra i due personaggi emerge con più evidenza di quanto si creda: entrambi sono abili nel generare la θέλξις “l'incantamento”. Il termine e il verbo dall'etimologia incerta da cui deriva, θέλω, vengono usati per descrivere tanto l'incantesimo magico operato da Circe (*Od.* X 291, 318, 326), quanto l'ammaliamento prodotto dai racconti autobiografici di Odisseo sul suo uditorio (*Od.* I 337; XII 40, 44). Infatti, è un motivo costante nel corso dell'*Odissea* l'assimilazione di Odisseo al ruolo di aedo per le sue abilità oratorie: come tale viene elogiato da Alcino (*Od.* XI 367-369), da Eumeo (*Od.* XVII 513-521) e da Omero stesso (*Od.* XXI 406); tuttavia, nonostante il fascino da aedo, Penelope ci ricorda che l'Itacese Ἴσθε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα “fingeva, dicendo molte cose false simili a cose vere” (*Od.* XIX 203). In questo senso, sia Odisseo sia Circe, sono due figure che plasmano la realtà secondo i propri fini: l'uno attraverso la parola, spesso ingannevole, l'altra per mezzo delle sue abilità da *pharmakis*. Per di più, la dea di Aiaie sembra avvicinarsi al fallace principe di Itaca quando si fa portavoce di racconti menzogneri nei confronti del figlio Telegono: pur operando *pro bono publico*, come Stanford precisa per Odisseo (Stanford 1968², 74), anch'ella si mostra ingannevole tanto quanto il *polymetis* («Gli avevo tenuto il volto del mondo nascosto da un velo. Avevo dipinto la sua storia con colori accesi e luminosi, e lui si era innamorato della mia arte»; Miller 2019, 287). Sulle abilità oratorie di Odisseo cf. Bertolini 1988, 145-164; Cerri 2003, 9-28; Stanford 1968², 71-72.

³⁷⁰ «A Dedalo una volta avevo detto che non mi sarei mai sposata, perché le mie mani erano sporche, e amavo troppo il mio lavoro. Ma anche questo era un uomo con le mani sporche» (Miller 2019, 229).

³⁷¹ Franco 2010, 198.

³⁷² Miller 2019, 226.

omerica dell'episodio, in cui la risposta soggettiva dell'eroe è quasi del tutto assente o priva di colore³⁷³, l'autrice americana cerca di rinnovare la psicologia del personaggio, indagando anche una componente più sentimentale senza snaturarlo.

In questo rinnovato scenario, allora, anche la Circe che molti studiosi tacciano di anaffettività³⁷⁴ trova la sua occasione di esprimersi, senza per questo divenire personificazione di un erotismo minaccioso; il coinvolgimento, solo in apparenza assente, rimane in realtà confinato nell'interiorità di una dea che, pur non essendo priva di sentimenti, non rinuncia all'autodifesa³⁷⁵: la sua gioia nell'averlo accanto si mescola alla speranza che lui rimanga e che possa divenire persino suo sposo, ma queste aspettative non si concretizzano mai in proposte esplicite, né in omeriche vestizioni che alludano al matrimonio³⁷⁶. Circe è capace di sincere emozioni, ma non le esibisce; si crea delle aspettative, ma non supplica affinché si realizzino, gode della presenza di Odisseo, ma non rende grazie per questo. E non si può certo biasimarla, poiché l'eroe, seppur capace di incantare tutti, «quando parlava, era al contempo retore, rapsodo e ciarlatano da crocicchio»³⁷⁷, conserva un'ambiguità che si esplicita in un alternarsi tra ammissione di vulnerabilità e continua attenzione ai propri vantaggi, e che non sfugge al lettore tanto quanto a Circe: «adesso vedevo le cose con più chiarezza: tutte quelle notti nel mio letto erano state solo il suo senno di viaggiatore. Quando sei in Egitto, veneri Iside; quando sei in Anatolia, sacrifici un agnello a Cibele. Non è un tradimento della tua Atena rimasta a casa»³⁷⁸. Dal *polymetis*, però, non ci si può attendere un atteggiamento dal valore univoco: e infatti, conformemente agli studiosi che vedono in Circe una sorta di *alter ego* esotico di Penelope³⁷⁹, l'Itacese sembra

³⁷³ Hogan 1976, 187-210.

³⁷⁴ Nel confronto con Calipso, anch'essa annoverata tra le seducenti tentazioni delle avventure odissiache, Circe ne esce sempre perdente: «the contrast with Calypso is most marked. Circe, even when she had adopted a policy of winning by kindness, instead of subduing by witchcraft, shows none of Calypso's warm affectionateness. Though capable of pity and eager for physical love with a hero, she is primarily a dispassionate enchantress intent on having her own way – *la belle dame sans merci*. [...] In contrast with Circe's nonchalance in parting with Odysseus once his comrades had re-awaked his desire to return to Ithaca, Calypso does all she can to keep him forever [...] Unlike Circe, Calypso uses all the wisdom and prescience of a minor divinity to study Odysseus's thoughts and inclinations. She fully understands his yearnings for home and his eagerness to escape from his exile with her. Yet she continues to hope until the end that he may change his mind» (Stanford 1968², 48-49).

³⁷⁵ «Odisseo, figlio di Laerte, il grande viaggiatore, principe dell'inganno e dell'astuzia e dei mille espedienti. Mi aveva mostrato le sue cicatrici, e in cambio mi aveva permesso di fingere che io non ne avessi alcuna» (Miller 2019, 245).

³⁷⁶ In *Od.* X 541-545, Omero sembra descrivere la vestizione della dea dopo il rapporto sessuale come se si trattasse della preparazione della *nymphe*, la sposa, nella giornata della cerimonia. Stando alle raffigurazioni, la giovane indossava una tunica stretta da una cintura, un lungo mantello (*l'hymation*) e aveva la testa coperta da un velo (vd. ad esempio, ARV 2, 924, 33). In proposito cf. Bernard 2019, 70. La scena assume una caratterizzazione negativa per la dea poiché, metaforicamente, il suo potenziale seduttivo è ridimensionato e subordinato a un simbolico "giogo matrimoniale". Ce ne dà conferma anche Franco: «dopo l'amplesso con Odisseo, Circe diventa invece una giovane sposa pudica [...], una *nymphe* velata. [...] Odisseo, in qualche modo, ha domato quella figura femminile potente, l'ha piegata al proprio volere» (Bettini-Franco 2010, 197).

³⁷⁷ Miller 2019, 220.

³⁷⁸ Miller 2019, 230.

³⁷⁹ «Considering the conflicts of gender Odysseus experiences or encounters in his travels, should we not expect some similar conflict at home? [...] In Homer, the necessity for male mastery over female sexuality is unquestioned, but this is achieved, with only hints of violence, through the willing submission of the wife. [...] One reason that the idealization and ideologization of Penelope's submission can be portrayed as so natural and unproblematic is that the violence is worked

approfittarsi della parentesi sull'isola di Aiaie anche come una sorta di prova, un tentativo di riabituarsi all'armonia domestica, priva di avventure, stratagemmi o eroici conflitti, prima di fare ritorno a casa. Ma, per Miller così come per noi, non è questo il focus. Non sono le intenzioni o l'egoismo mal celato di Odisseo a dover attrarre la nostra attenzione, quanto la risposta emotiva della dea: Circe, infatti, qualsiasi sia la caratterizzazione dell'eroe nella vicenda, si pone finalmente come soggetto desiderante, non facendosi relegare né al ruolo di aguzzino, né a quello di vittima – «sarei stata una debole o un'arpia? Uno sciocco gabbiano o un mostro maligno? Non potevano essere quelle le sole scelte»³⁸⁰. Allontanandosi sia dall'atteggiamento di *belle dame sans merci* sia da quello di femmina "domata" dalla forza eroica, Circe rivendica la possibilità di raccontarsi senza polarizzazioni, mostrando una consapevolezza che la rende conscia delle proprie fragilità senza che queste la travolgano. Diviene benevola aiutante, in modo conforme alla lezione omerica, ma la partenza di Odisseo non la riduce nello stato di *relicta* ovidiana: «andato via lui sarei stata come Achille, piangente su Patroclo, il suo perduto amore? Provai a immaginarmi correre su e giù per la spiaggia³⁸¹, strappandomi i capelli, cullando il brandello di una vecchia tunica che lui aveva lasciato. Urlando per aver perduto metà della mia anima. Ma non riuscivo a figurarmelo. Quella consapevolezza portava in sé un proprio dolore»³⁸².

Insomma, rispetto alla tradizionale interpretazione dell'episodio, in cui Circe «as a character is the embodiment of male anxiety about female power»³⁸³, e in cui la dea e l'eroe si cristallizzano alternativamente ora nel ruolo di vittima ora in quello di carnefice, Miller ci propone una via di fuga dalle consuete dinamiche di potere, tanto semplice quanto sorprendente: non trasformare tutto in una lotta di supremazia.

out in Odysseus' relations to other women, namely the seductresses Circe and Calypso. These women inhabit a mythic space where the raw violence of sexual relations is more appropriate, but at the same time they have many features in common with Penelope, so that the problems raised in Odysseus' relationships with them must reflect upon his relationship with her» (Wohl 1993, 20-23). Dello stesso parere Nagler che però, nonostante la percettibilità del parallelo tra le dee terribili e Penelope, sottolinea come queste simbolizzino differenti forme di relazione dell'eroe verso il mondo femminile. Cf. Nagler 1996, 151-161. Nel romanzo, le diverse allusioni dell'Odisseo di Miller alla moglie Penelope non servono solo a comprendere le ragioni del prolungato soggiorno dell'eroe ad Aiaie, ma sono finalizzate anche a presentarlo come un uomo che nutre rispetto per la sua compagna e che dimostra di apprezzare le donne come esseri intelligenti – legittimando, così, l'attrazione di Circe nei confronti dell'Itacese. Cf. Madeline Miller per Channel 4 News.

³⁸⁰ Miller 2019, 216.

³⁸¹ L'eco ovidiano è ben distinguibile: *quod videant oculi, nil nisi litus habent. / nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro* (*Epist.* X 18-19).

³⁸² Miller 2019, 241.

³⁸³ Madeline Miller per *The New York Times*, Alexandra Alter, 6 Aprile 2018.

III.5 Una madre epica

Un'altra delle forme attraverso cui si esplica quella che Simone de Beauvoir definisce la «tirannia esercitata sulla donna»³⁸⁴ è l'esperienza della maternità. La spina dorsale dell'ideologia patriarcale, infatti, fondata sull'assoluta signoria del padre, condiziona inevitabilmente la figura della madre: anche se quest'ultima riveste un ruolo assolutamente secondario nella struttura familiare, la maternità viene imposta come destino ineluttabile dell'essere donna, come unica modalità attraverso cui sancire una versione socialmente accettabile della femminilità. Come spesso accade nel corso del romanzo, tuttavia, evocare dinamiche repressive e schematismi sociali inibitori diviene pretesto per liberarsene: infatti, attribuendo a Circe l'esperienza della maternità, Madeline Miller crea un'ulteriore occasione per dare conferma della rilettura in chiave femminista del suo progetto narrativo. Lungi dal condividere il *cliché* della donna appiattita nel suo ruolo di madre, l'autrice valorizza quest'episodio per farne, piuttosto, un altro tratto di emancipazione per la protagonista: una sottile ma studiata inversione prospettica coinvolge tanto il genere letterario – la maternità diviene un'esperienza eroica, degna del genere epico –, quanto la sfera d'azione del personaggio – per cui la circostanza non viene vissuta come un ostacolo, ma come un'opportunità per l'affermazione di sé.

Nella Grecia antica il destino delle donne ruota attorno all'atto della procreazione. Soltanto una volta divenuta madre, la donna viene riconosciuta come un'adulta agli occhi del marito: «la generazione di figli legittimi sta particolarmente a cuore alle mogli, giacché permette loro di affermarsi e contemporaneamente di rafforzare la posizione all'interno della famiglia»³⁸⁵. Questa forma di affermazione personale, essendo subordinata alla procreazione di una prole legittima di sesso soprattutto maschile, che rinnovi e rafforzi la patrilinearità, ovvero la discendenza e l'eredità trasmessa secondo la linea paterna, non solo è illusoria, ma ovviamente funzionale a rafforzare il potere dei Padri: «potere è una parola primaria e un rapporto primario nel patriarcato. Attraverso il controllo della madre l'uomo si assicura il possesso dei figli; attraverso il controllo dei figli si garantisce la salvaguardia del suo patrimonio e il trapasso della sua anima dopo la morte»³⁸⁶. Questa dinamica trova conferma sia nel diritto sia nella struttura socioculturale: legalmente, la relazione tra madre e figlio non era contemplata poiché la donna era considerata solo un mezzo necessario allo sviluppo del feto³⁸⁷ e, una volta che il bambino era indipendente dal corpo di lei, apparteneva al padre,

³⁸⁴ De Beauvoir 2016³, 103.

³⁸⁵ Bernard 2011, 88. Sull'istituto della maternità cf. Bernard 2011, 87-100; Pepe 2018, 151-158; Kapparis 2019, 163-182; McClure 2019, 224-241; Varadharajulu 2020, 1-28.

³⁸⁶ Rich 2000², 114.

³⁸⁷ Oltre ad Aristotele, che rifiuta di ammettere una partecipazione attiva della donna nel concepimento in un testo di natura scientifica (*GA I 1*, 716a), anche Eschilo, per minimizzare il matricidio di Oreste, ricorre a un'argomentazione analoga, presentando la madre esclusivamente come una sorta di "incubatrice" per il feto: οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλιμένη

a cui spettava la decisione di ammetterlo o meno all'interno dell'*oikos*. Per di più, poiché «la moglie, incapace di compiere il suo dovere di riproduttrice, nel migliore dei casi è messa ai margini, nel peggiore ripudiata dal marito e dalla famiglia, e gettata in balia di un futuro incerto»³⁸⁸, non è difficile comprendere le ragioni per cui la sterilità – considerata ontologicamente dipendente dalla donna – fosse vissuta come una disgrazia sociale³⁸⁹.

Circe, al contrario, sembra eludere questi meccanismi, poiché il suo essere madre non si configura come un servizio da rendere alla comunità, e non solo perché generatrice di un figlio illegittimo³⁹⁰. Telegono è certamente l'eredità che la dea riceve da Odisseo, ma non è un mezzo per perpetrare e assicurare la stabilità dell'*oikos*: all'opposto ne è minaccia estrema in quanto destinato a essere uccisore del padre³⁹¹. Soprattutto, poiché esperienza affrontata in totale solitudine, la maternità è

τέκνου / τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου· τίκτει δ' ὁ θρώϊσκων, ἢ δ' ἄπερ ξένων ξένη / ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβη θεός (*Eu.* 658-661). Sommerstein tuttavia, nel commentare il passo, solleva una riflessione: «Apollo's argument should neither be dismissed as absurd, on the basis of biological knowledge not available to Aeschylus, nor regarded as the Greek view on this subject merely because it holds a prominent place in great Greek literary work» (Sommerstein 1989, 207). Infatti, sebbene la teoria sulla riproduzione proposta da Apollo sia molto vicina a quella aristotelica, va sottolineato che non era l'unica esistente: l'anonimo autore del trattato *Sulla generazione* sostiene che entrambi i genitori apportano un contributo, ciascuno con il proprio seme (VI, 1; VII, 1). Per di più, negando che la madre τίκτει, il dio non solo creerebbe una contraddizione con l'uso linguistico della vita quotidiana, ma anche con la stessa Oresteia, in cui il verbo è usato 8 volte riferendosi alla madre (*Ch.* 133, 419, 527, 913, 928; *Eu.* 321, 463, 514) e soltanto un paio parlando del padre (*Ch.* 329, 690). Per lo studioso, dunque, pur senza negare l'impostazione patriarcale della società greca, il discorso di Apollo dovrebbe essere interpretato semplicemente come l'arringa di un avvocato difensore, un'argomentazione forense ben riuscita, poiché le Erinni non sanno trovare risposta, ma non necessariamente credibile alle orecchie del pubblico. Cf. Sommerstein 1989, 206-208.

³⁸⁸ Bernard 2001, 92-93. Anche Laura Pepe conferma il dato: «in Athens the destiny of the babies born from *iustae nuptiae* was placed exclusively in the hands of the fathers. If he decided not to recognize them as legitimate children, they were excluded from the family, and there was no chance that anybody else could stop him from doing so, or could object to his decision. But what happened when a pregnant wife was repudiated by her husband? And what happened to the newborn baby? Athenian laws, as far as we know, do not say a word on this point, probably because their fate did not interest the city and its institutions» (Pepe 2018, 155).

³⁸⁹ Il *Corpus Hippocraticum*, una raccolta di scritti medici aggregatasi intorno al nome di Ippocrate in un'epoca imprecisata (ma probabilmente non prima del IV-V sec. d.C.), getta le basi per una ginecologia empirica viziata dai pregiudizi degli autori, ovviamente maschi: poiché la donna dispone di un organo interno autonomo, la matrice, ontologicamente destinato e, a detta di Platone, persino desideroso (*Tim.* 91c) di generare figli, essa viene considerata responsabile della gestazione e, dunque, prima sospettata e accusata in caso di insuccesso. In uno dei trattati del *Corpus*, intitolato *Sulle donne sterili*, il tema viene discusso ampiamente, proponendo dei rimedi alla mancata fertilità che spaziano dal disgustoso al rischioso (decotti, diete, fumigazioni o introduzione nell'utero di strumenti ricoperti di urina animale o bile bovina). A prescindere dai metodi proposti, queste teorie illustrano «how medical texts construct and reinforce differentiated gender roles within classical Greece by emphasizing the importance of reproductive success in women» (McClure 2019, 227). In proposito cf. anche Bernard 2011, 87-100.

³⁹⁰ Legalmente viene definito *nothos* il figlio illegittimo generato al di fuori del matrimonio, ovvero in una relazione con una concubina o un'etera non contrattualizzata da ἔγγυη οἰκονομία – i due atti legali attraverso cui il legame coniugale veniva ufficializzato. Se i dati di epoca soloniana sono incerti, per il periodo in cui la legge periclea sulla cittadinanza (451 a.C.) fu in vigore non vi sono dubbi: il *nothos* poteva certamente avere rapporti con il padre, prendersi cura del genitore in vita o farsi carico dei riti funebri dopo la morte, ma in nessuna circostanza poteva ereditare il patrimonio o considerarsi un legittimo successore. È proprio per questo che il ruolo della moglie era legalmente fondamentale: «she was the only vessel for legitimate succession» (Kapparis 2019, 153). Cf. Kapparis 2019, 163-172.

³⁹¹ In questo senso la maternità di Circe incarna il timore maschile di fronte alla capacità riproduttiva femminile. La fertilità della donna pone un dilemma insanabile per l'uomo greco poiché, se da un lato è garanzia della continuità del gruppo, dall'altro si tratta di un'abilità potenzialmente sovversiva, esemplificata da tutti quei racconti in cui le consorti danno alla luce eredi maschi che poi usurpano i poteri dei loro padri. Miti come quelli di Zeus e Semele o di Zeus e Metis, in cui il padre degli dei si impossessa dell'unica forma di potere che non possiede per natura, suggeriscono «un collegamento tra l'invidia maschile della capacità riproduttiva femminile e i continui, incessanti sforzi dei greci di

vissuta dalla dea per sé stessa³⁹², e contribuisce a caricare il personaggio di ulteriore umanità. Lo confermano le parole che seguono la spiegazione etimologica del nome del figlio: «*Nato lontano*, significava. Da suo padre, certo, ma anche dal mio. Da mia madre e da Oceano, dal Minotauro e da Pasifae e da Eete. Nato per me, su Eea, la mia isola. Non avrei costruito alcuna scusa per questo»³⁹³. Anche il fatto che Telegono, nella tradizione latina ripresa nel romanzo³⁹⁴, diventi avo di genti italiche, non getta ombre sul ruolo di sua madre. Rispetto all'insistenza ossessiva sulla linea di discendenza riferita al ramo paterno, il giovane legittima la fondazione della nuova dinastia includendo, sorprendentemente, il ricorso alla matrilinearità: «“Sono Telegono di Eea” disse ad alta voce, “figlio di un grande eroe e di una grande dea”»³⁹⁵.

Questa definizione di sé richiama alla memoria un altro omaggio a una figura materna che, per stessa ammissione dell'autrice, ha funto da modello alla rappresentazione di Circe madre: dopo gli innumerevoli interventi di Teti a supporto e difesa del figlio, Achille, nell'*Iliade*, secondo Diana Paco de Serrano, meriterebbe di abbandonare il patronimico ed essere chiamato Θέτιδος πάις³⁹⁶. Le somiglianze tra Teti e Circe, in effetti, non sono trascurabili: entrambe sono ninfe, entrambe sono potenti e cercano di proteggere i propri figli e sé stesse in un mondo che è profondamente ostile al loro potere³⁹⁷. Inoltre, il loro ruolo di madri non si esplica nella forma dell'aiuto psicologico ma, in quanto divinità, trascende i limiti dell'inattività e si concretizza come intervento reale e risolutore³⁹⁸. Come Teti che, fin dal I canto, si mostra disposta ad agire in prima persona per favorire il figlio³⁹⁹, anche Circe mostra lo stesso pragmatismo che, però, non fa ricorso ad alcuna supplica: sarà lei ad affrontare Trigone – di cui si farà menzione a breve –, per armare il figlio e agevolarne le imprese. E

controllare i corpi femminili, dando vita a un sistema sociale di riproduzione che garantiva loro la certezza che da quei corpi nascessero solo figli che essi volevano e che questi figli fossero sottoposti al loro potere (e non a quello materno)» (Cantarella 2019, 20). In proposito cf. anche Zeitlin 1978, 149-184.

³⁹² «Mi sfiorai il ventre con la mano. Tuo padre una volta ha detto che avrebbe voluto altri figli, ma non è per questo che vivi. Tu vivi per me» (Miller 2019, 248).

³⁹³ Miller 2019, 324.

³⁹⁴ Nelle fonti latine Telegono viene reso fondatore di Preneste (Sol. *Coll.* II, 9) e di Tuscolo (Hor. *Carm.* III, 19, 5-8); anche alcuni autori greci ne fanno menzione: Esiodo, o forse un commentatore successivo, fa del figlio della dea un re dei Tirreni ([Hes.] *Th.* 1011-1016) e Dionisio d'Alicarnasso, scendendo nello specifico, lo reputa capostipite della famiglia patrizia dei Mamilii (D. H. IV, 45).

³⁹⁵ Miller 2019, 368.

³⁹⁶ Paco de Serrano 2007, 66.

³⁹⁷ Il video, intitolato *Mothers and Greek Mythology*, è visionabile sul canale Instagram dell'autrice.

³⁹⁸ Questa è la grande differenza rispetto alle madri umane, la cui condizione di mortalità, per l'appunto, ne riduce la possibilità di azione. Nell'*Iliade*, benché non si indugi sulla descrizione della sofferenza che le donne troiane vivono quotidianamente – cosa su cui insistono, invece, gli autori tragici –, la menzione di alcune azioni compiute evidenzia un effettivo stato di impotenza: le madri più anziane si prendono cura delle altre donne (*Il.* VI 85), pregano e tributano offerte alle divinità; si limitano al pianto e all'attesa dei figli guerrieri, ai quali corrono incontro, di ritorno dalla battaglia, per ascoltarne i racconti (*Il.* VI 239). Contrariamente a quando accade per le madri divine, a cui i figli mostrano obbedienza, le madri umane vivono il rapporto inverso: sarà Ecuba, infatti, ad assecondare con solerzia l'ordine di Ettore di offrire ad Atena il suo miglior peplo per ottenerne i favori (*Il.* VI 264-296). Cf. Paco de Serrano 2007, 61-75.

³⁹⁹ Vari sono gli episodi del poema in cui Teti, disposta persino a supplicare il padre degli dèi, scende in campo per soccorrere Achille: cf. *Il.* I 349-430; 488-535; XVIII 36-147; 369-467; XXIX 1-39; XXIV 77-142.

se la risposta dei due giovani eroi è opposta, Achille si mostra sempre sollecito e obbediente agli ordini di Teti, mentre Telegono manifesta un'attitudine più indipendente e orgogliosa – tanto che gli accesi battibecchi con la madre ricordano le forme di una tipica ribellione adolescenziale⁴⁰⁰ –, la disponibilità delle due madri è ugualmente costante e incondizionata⁴⁰¹. Di fronte al fallimento, tuttavia, mostrano i tratti di una qualsiasi donna mortale che sente il dolore del figlio come proprio⁴⁰². Ma, ciò che più di ogni altra cosa rende Circe una figura che incoraggia l'identificazione, è il fatto che l'autrice tratteggi un'esperienza della maternità che risulta credibile e condivisibile per la sensibilità contemporanea: durante la gravidanza vive i sintomi tipici di una qualunque gestante – nausea, emicrania e reflusso –, nel *post partum* manifesta delle emozioni altrettanto consuete – «credo sia indice di quanto fossi confusa dall'amore, dalla paura e dalla mancanza di sonno»⁴⁰³ –, che si sommano a premure tenere e affettuose⁴⁰⁴. In poche parole, la dea di Aiaie non è solo una madre, è una “mamma”. A completare il quadro, si aggiungono persino dei riconoscibili riferimenti alla psicologia sociale, poiché Circe vive «segata in due dal senso di colpa e dalla vergogna»⁴⁰⁵, sperimentando la globale condanna di sé stessa che, stando alle ricerche scientifiche, è una componente insita nel ruolo materno⁴⁰⁶ e ampiamente diffusa.

La maternità svolge dunque una duplice funzione all'interno del romanzo: da un lato è un'esperienza che, comportando una maturazione di Circe come personaggio, aiuta il lettore a meglio percepirne i tratti umani, dall'altra diventa un espediente attraverso cui conferire una dimensione epica ed eroica alla vicenda narrativa.

Miller guida il lettore in questa direzione, in una *climax* che prende avvio dalla scena del parto e raggiunge il suo apice nell'impresa di Trigone. Attraverso le parole della sua protagonista – «non mi calai comodamente nella maternità. L'affrontai come i soldati affrontano il nemico, pronta e in allerta,

⁴⁰⁰ «“Mi piace fare il mio lavoro, per il quale non ho quasi avuto tempo da quando sei nato!” “Allora torna a fare i tuoi incantesimi! Vai a fare quelli e lasciami vivere!”» (Miller 2019, 280) o ancora «“Paura e dèi, paura e dèi! Non parli d'altro. È tutto quello di cui hai sempre parlato. Eppure migliaia e migliaia di uomini camminano su questo mondo e vivono fino alla vecchiaia. Alcuni di loro sono persino felici, madre. [...] Come fai a non capire?”. [...] “Sei tu quello che non capisce. Ho detto che non te ne andrai, e fine della questione”» (Miller 2019, *ibid.*).

⁴⁰¹ «Quando era bambino ero solita fare una lista di tutte le cose che avrei fatto per tenerlo al sicuro. Non era poi così difficile perché la risposta era sempre la stessa. Qualsiasi cosa» (Miller 2019, 282).

⁴⁰² «Pianse. La mia spalla si bagnò delle sue lacrime. Sotto i rami spogli soffrivamo insieme, io per l'uomo che avevo conosciuto, e lui per l'uomo che non era riuscito a conoscere» (Miller 2019, 303). Anche Teti, partecipe dei dolori del figlio, non riesce a trattenere le lacrime: *Il.* I 413; XVIII 37, 71, 94.

⁴⁰³ Miller 2019, 253.

⁴⁰⁴ Gli narra dei racconti «cominciai a raccontargli delle storie, storie semplici: un coniglio a caccia di cibo che poi trova, un bambino che aspetta finché la mamma torna a casa» (Miller 2019, 269); o celebra il suo compleanno cucinando i suoi piatti preferiti «Di solito non si alzava così presto, ma era il suo compleanno. Sedici anni. “Ti ho fatto le pere melate” gli dissi» (Miller 2019, 276).

⁴⁰⁵ Miller 2019, 267.

⁴⁰⁶ «The notion of maternal guilt is so pervasive in our culture as to be considered a ‘natural’ component of motherhood. To read a popular press book or piece of social scientific research on motherhood is to read about guilt. That mothers experience guilt and shame in relation to their roles as mothers is the most prevalent finding in mothering research» (Sutherland 2010, 310).

brandendo la spada contro i colpi in arrivo»⁴⁰⁷ – Miller sembra alludere all’antica equivalenza tra il parto e la battaglia. Sono le iscrizioni funerarie spartane⁴⁰⁸, in primo luogo, a suggerire questa similitudine: l’unica eccezione al divieto di scrivere il nome del morto sulla tomba, vigente a Sparta, si realizza qualora il defunto sia un uomo caduto in battaglia o una donna morta di parto⁴⁰⁹, la quale si mostra in grado «to bear labor the way that the oplite bears the enemy’s assault, to struggle against pain: labor is a battle»⁴¹⁰. Il parto è un combattimento, una prova degna del nome di πόνοϛ, un termine utilizzato per riferirsi alle sofferenze del travaglio e delle partorienti ma, in epoca classica, associato anche alle fatiche dell’eroe⁴¹¹: Circe, seppur dea, non ne è esente e definisce l’evento «un unico infinito momento di dolore»⁴¹². Il tema, nel mondo greco, è attestato anche in letteratura: è celebre l’exasperata affermazione di Medea che considera il parto una battaglia ben più pericolosa di quella affrontata da un oplita – «dicono poi che noi viviamo in una casa senza pericoli, mentre essi combattono in guerra. Ma ragionano male: io vorrei imbracciare tre volte lo scudo, piuttosto che partorire una volta sola»⁴¹³. Nello strazio delle doglie, anche l’appello a Ilizia, dea μογοστόκος “dal parto difficile”, è topico: era consuetudine, infatti, che le donne incinte propiziassero la divinità affinché favorisse il parto⁴¹⁴ – del quale, in ogni caso, non possediamo resoconti antichi⁴¹⁵; una fortuna di cui Circe non può godere, ostacolata dalla dea Atena.

⁴⁰⁷ Miller 2019, 250.

⁴⁰⁸ *IG* 5 1 713-714; 699-712. Benché il fenomeno non sia istituzionalizzato, anche in territorio ateniese alcuni rilievi funerari attestano un’ideale simmetria tra la guerra e il travaglio: a fronte di una diffusa tendenza nel rappresentare il defunto solo in scene di vita quotidiana, le uniche eccezioni in cui sulla tomba si fa esplicito riferimento alle circostanze della morte sono quelle in cui esso sia stato un soldato o una donna morta di parto; cf. Loraux 1995, 23-44. Una stele di marmo, che non viola la censura che ovunque nel mondo greco sembra vietare la rappresentazione del momento della nascita, ritrae una donna priva di forze, abbandonata nelle braccia delle assistenti poco prima di dare alla luce il figlio e di esalare il suo ultimo respiro; (Stele funeraria anepigrafa dall’Attica, 360 a.C., Parigi, Museo del Louvre, rif. MA 799).

⁴⁰⁹ Quest’informazione viene riportata da Plutarco. Cf. *Plut. Lyc.* 27, 2-3.

⁴¹⁰ Loraux 1995, 23.

⁴¹¹ Le fatiche di Eracle, ad esempio, sono conosciute come πόνοι nelle opere di Sofocle ed Euripide: Eur. *Heracle.* 22, 357, 388, 427; S. *Tr.* 70, 170, 825; *Ph.* 1419. Per πόνοϛ inteso come sofferenza in contesto ginecologico cf. *Corpus Hippocraticum, Sulla natura del bambino* 30, 11; *Sulle malattie femminili* 1.36, 42, 46, 72; *Sul feto di otto mesi* 3.1; 4.2, 10.3. Anche altri termini, usati per esprimere l’intensità del dolore, trovano duplice impiego sia nel campo semantico femminile sia in quello bellico, avvalorando ulteriormente l’equivalenza tra «bed and war» (Loraux 1995, 24): ὀδύνη *Il.* XI 268, 272; *Sulle malattie femminili* 1 35, 38, 43, 56, 59, 65; 2 113, 139, 144, 172; o ancora τειρόμεναι *Call. Cer.* 22, *Del.* 61, 211; *Il.* XI 283, 841; XIII 539; XV 510.

⁴¹² Miller 2019, 248.

⁴¹³ Λέγουσι δ’ ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον / ζῶμεν κατ’ οἴκους, οἳ δὲ μάρνανται δορί / κακῶς φρονούντες· ὡς τρις ἂν παρ’ ἀσπίδα / στήναι θέλομι’ ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ. (Eur. *Med.* 248-251).

⁴¹⁴ In origine dea minoica, Ilizia ebbe poi numerose sedi di culto in tutta la Grecia. Figlia di Era e frequentemente associata ad Artemide nel mito, le si attribuivano le capacità di favorire o ostacolare il parto. Ne abbiamo sia attestazioni epigrammatiche – come ad esempio *Καὶ πάλιν Εἰλήθουα Λυκαίνιδος ἔλθῃ καλεύσης* (Call, *AP* VI, 146) – sia votive: il ritrovamento di economiche figurine di terracotta, accanto a costosi vasi votivi, steli di marmo (Marmo votivo, tardo V sec., Atene. New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1924, 24.97.92) o pepli pregiati dimostra che la dea veniva invocata al momento della nascita da tutte le donne, indipendentemente dalla classe sociale. Cf. McClure 2019, 230; Bernard 2011, 97.

⁴¹⁵ Il parto era un evento riservato esclusivamente alle donne, levatrici, madri o familiari della partoriente. Poiché i dottori venivano informati sempre in seguito o in caso di complicazioni, i trattati medici non riportano alcuna descrizione sistematica del processo di nascita, ma si limitano ad annotare solo i casi clinici sfortunati; cf. Bernard 2011, 95. Sono

Insomma, se la nascita di Telegono è già di per sé occasione in cui la maga di Aiaie dà prova del temperamento guerriero attribuito a ogni partoriente, affrontare Trigone è ciò che davvero le conferisce una caratura eroica. Nelle fonti antiche si racconta che Circe armò suo figlio con una lancia alla cui sommità aveva fissato l'aculeo di un trigone che avrebbe portato ai nemici la morte dal mare⁴¹⁶. In termini tecnici, il trigone è un pesce, conosciuto anche come Pastinaca, appartenente alla famiglia dei dasiatidi, e tutt'oggi noto per la sua pericolosità a causa di una spina altamente tossica di cui Circe doveva conoscere, evidentemente, le proprietà. Sebbene le fonti antiche non chiariscano le modalità con cui la dea si procurò l'arma⁴¹⁷, è certo che non esisteva alcun personaggio mitologico che portasse il nome di Trigone: si tratta di un'invenzione dell'autrice, che lo immagina come un dio potente, posto come guardiano nelle profondità del mare da Urano stesso⁴¹⁸. Miller gli attribuisce una forza e un'autorevolezza che ricordano quelle dei mostri epici: «quando ero entrata nel mare, mi ero detta che questo sarebbe stato solo un altro Minotauro con cui lottare, un altro dio dell'Olimpo che avrei potuto superare in astuzia. Ma adesso, al cospetto della sua spettrale immensità, provai sgomento»⁴¹⁹. E poiché l'epica non è altro che «the chronicle of the deeds of the hero»⁴²⁰, quella di Circe è un'impresa eroica, costruita e narrata come tale dall'autrice: «I want to tell Circe's story from an epic point of view and, of course, epic heroes always have to face larger than life obstacles and larger than life monsters; so Circe definitely faces her share of monsters over the course of the novel and Trygon was one of them. But also epic heroes often have to take a journey to an Elysian place, in both the Aeneid and the Odyssey this is the Underworld. And Circe, as a goddess to me, avoids to the Underworld that really doesn't make sense to her given her mythology and the story I was building around her but a voyage to the bottom of the ocean seems to kind of take the place of that episode in my mind»⁴²¹. Così, costruendo una sua personale versione di *nekylia*, Miller attribuisce all'episodio un valore fondamentale, poiché l'impresa diviene significativa alla luce del vissuto della maternità: Circe compie un atto eroico e non lo fa in quanto dea o eroina, ma in quanto madre; allora la scena diviene uno strumento per una riflessione sul genere letterario, innalzato a livello dell'epopea attraverso un'esperienza che, fatta forse eccezione per la figura di Teti, riveste un'importanza del tutto marginale nell'epica. Per dirlo con le parole dell'autrice «one of the things that I really don't get

forse un'allusione a questa lacuna nelle fonti le parole che Miller, sprovvista di informazioni provenienti da testi scientifici antichi, mette in bocca a Circe: «Ne sapevo così poco di parto, dei suoi stadi e della sua evoluzione» (Miller 2019, 248).

⁴¹⁶ Opp. *H.* 485-505.

⁴¹⁷ Le vicende di Telegono sono narrate in un'opera ispirata al suo nome, la *Telegonia*, per l'appunto, di cui ci rimangono frammenti di altri autori – Nic. *Al.* 835-836; Opp. *H.* II 497-505; Lyc. *Fr.* 795-798; Hor. *Carm.* III 29,8; Ov. *Ib.* 567ss. – o riassunti tardi, come quello incluso nell'*Epitome* della *Biblioteca* di Apollodoro (*Epit.* VII 34-37) o nella *Crestomazia* di Proclo (Fozio, *Biblioteca* 319A 21).

⁴¹⁸ Miller 2019, 288.

⁴¹⁹ Miller 2019, 290.

⁴²⁰ Scholes-Kellogg 1966, 209.

⁴²¹ Le parole sono tratte dal video *Trygon and Telegonus*, visionabile sul canale Instagram dell'autrice.

paid attention to so much in ancient epic is the experience of women as parents and the fact that birth and raising children is incredibly epic. It should be epic, but epic is a traditional male genre [...] so I wanted them to have the weight that they really have»⁴²².

Nel romanzo, dunque, non v'è traccia dello svilimento patriarcale della figura materna, la cui influenza e la cui dignità è progressivamente ridotta all'esercizio di un dovere quasi istituzionale: nelle pagine di Miller non c'è spazio per una maternità asservita al Regno dei Padri, al contrario, questa diviene strumento per affermare, letterariamente e umanamente, l'eroismo e l'epicità delle Madri.

⁴²² Madeline Miller per Midtown Scholar Bookstore, 17 Aprile 2020. Ne è ulteriore conferma l'attenzione che l'autrice pone anche al rapporto tra Penelope e Telemaco. Rispetto alla tendenza a focalizzarsi sulle relazioni tra padri e figli, Miller rivendica l'assoluta centralità del ruolo delle madri e, per quanto diversa sia la loro esperienza, la mette in luce: «Sollevai in aria il morbido corpicino di mio figlio, promettendogli che sarebbe stato al sicuro. Non fece che gridare più forte. Qualsiasi cosa rendesse Telemaco tanto dolce, pensai che doveva provenire da Penelope. Mentre questo era il figlio che meritavo io» o «Mi faceva compassione, ma se devo essere sincera, lo invidiavo anche. Io e Telegono non avevamo mai avuto un'intimità simile che potesse andare perduta» (Miller 2019, 251; 316).

III.6 Affinità elettive

*Hoc mirabilest: ego tu sum, tu es ego, unianimi sumus*⁴²³.

L'analisi condotta nei paragrafi precedenti ha messo in luce una costante: il mondo che Miller tratteggia per la sua Circe, dominato da un'ingiusta misoginia e da stringenti dinamiche di potere, si rivela sempre ostile; la dea di Aiaie combatte da sola le proprie battaglie, perennemente incompresa, e l'indipendenza, conquistata a prezzo del sacrificio e della rinuncia, spesso sembra somigliare alla solitudine. In questo scenario, allora, tanta più importanza assumono quelle rare occasioni in cui Circe instaura delle relazioni profonde, fondate su un sincero e reciproco riconoscimento di valore, che le permettono di scovare nell'Altro non un nemico, ma un alleato. Nelle prossime pagine, mi soffermerò sull'analisi di due personaggi che, per ragioni opposte e da punti di vista differenti, rivelano dei tratti in comune con Circe, mostrandosi figure a lei speculari: Dedalo, anima a lei esplicitamente affine, e Pasifae, sorella solo apparentemente lontana dalla nostra dea, persino rivale, ma che ci si sorprende a scoprire partigiana di una stessa battaglia. Il verso plautino posto in esergo di capitolo, allora, ben si adatta a una protagonista che, pur senza temere la solitudine, mostra il bisogno di riconoscersi negli altri.

“Questo è degno di essere raccontato: tu sei me, io sono te, siamo una stessa cosa”.

III.6.1 Dedalo

Nel romanzo, Dedalo conserva la fisionomia che la tradizione antica gli attribuisce, incarnando «il tipo dell'artista universale, di volta in volta architetto, scultore, inventore di mezzi meccanici»⁴²⁴. Persino il nome Δαίδαλος, attestato per la prima volta nel XVIII libro dell'*Iliade*⁴²⁵, è un antroponimo che racchiude queste specifiche qualità artigiane e ne diviene, per così dire, personificazione: esso appartiene a un'ampia famiglia di parole derivate dalla radice *dal-reduplicata⁴²⁶, produttiva, a partire dai poemi omerici, di lessemi aggettivali – δαίδαλεος, δαιδαλόεις, πολυδαίδαλος –, nominali – δαίδαλον o δαίδαλα e Δαίδαλος stesso –, o verbali – δαιδάλλων – i quali, senza mai allontanarsi dal significato che assumono nel contesto epico⁴²⁷, «describe, represent, or

⁴²³ Plaut. *Stych.* 731.

⁴²⁴ Grimal 1990, s.v. *Dedalo*.

⁴²⁵ *Il.* XVIII 592.

⁴²⁶ Cf. Chantraine, *DELG* s.v. δαιδάλλω.

⁴²⁷ Le traduzioni degli aggettivi nel senso di “artisticamente lavorato” o “fregiato”, e del verbo come “lavoro finemente” o “adorno con fina arte” esprimono pienamente il nucleo semantico di queste parole, che evocano l'attività dell'artigiano al lavoro. Cf. Morris 1992, 3-4.

personify objects of intricate and expensive craftsmanship»⁴²⁸. Il campo di applicazione di questi termini, che sottintende sempre una lavorazione accurata e minuziosa, è vasto e indifferentemente polimaterico⁴²⁹: l'impiego avviene in relazione a oggetti metallici, di oreficeria, tessili e lignei⁴³⁰. Quest'ultimo dato, in particolare, trova conferma in Pausania, che nella sezione della sua opera dedicata alla Beozia, narra l'esistenza di una festa chiamata *Daidala*, la cui etimologia si lega agli *xoana*, statuette di legno condotte in processione raffiguranti la divinità, note anche come *daidala* e celebrative, per l'appunto, del genio cretese⁴³¹. Oltre a questi rozzi idoli, considerati «incunaboli della scultura greca»⁴³², a Dedalo vengono attribuite statue così raffinate e realistiche, che Platone racconta dovessero essere legate perché non fuggissero⁴³³. La tradizione mitica, tuttavia, ricorda opere e invenzioni che esulano dal campo della scultura: Omero, testimone più antico, lo rende artefice di un χορός – termine dal significato controverso che può valere come danza o come luogo fisico in cui questa si svolge⁴³⁴; gli altri autori, le cui testimonianze sono successive al VI secolo a.C., oltre a

⁴²⁸ Morris 1992, 3.

⁴²⁹ Frontisi-Ducroux, studiando l'impiego dei termini – che risulta, per altro, così circoscritto nel tempo da riflettere una realtà storica arcaica, se non esclusivamente omerica –, giunge a conclusioni diverse: poiché su un totale di 55 occorrenze – di cui 37 in Omero, 8 in Esiodo, 8 in Pindaro e 2 tra gli autori tragici –, 31 si riferiscono a oggetti metallici, la studiosa ipotizza che, in età micenea, il δαίδαλος si identificasse con l'orefice che realizzava i gioielli e che l'oggetto realizzato, il δαίδαλον, fosse, per l'appunto, di metallo. Attraverso uno spostamento metaforico, fondato sul sodalizio tra la metallurgia e la falegnameria, entrambe attività poste sotto la protezione di Atena e mentalmente associate alla nozione di assemblaggio, sarebbe avvenuto il passaggio semantico da cesellatore di gioielli o metallurgo a forgiatore di oggetti di legno fino a indicare, da ultimo, lo scultore; cf. Frontisi-Ducroux 1970, 281-296. Per usare le parole della studiosa, «si le *Daidalos* est devenu sculpteur, c'est que le type de métallurgie, auquel son nom était associé, a connu une application dans le secteur de la statuaire» (289). Scarpi, al contrario, rifiuta questa storicizzazione e divisione troppo netta: seppur si riscontra una maggior frequenza del termine associato a oggetti metallici, gli autori lo applicano liberamente e indifferentemente a lavorati di qualsiasi altro materiale. Cf. Scarpi 1974, 194-210.

⁴³⁰ Si riportano, solo a titolo esemplificativo, alcune tra le innumerevoli occorrenze. Armature: *Il.* III 358; IV 136; VII 252; VIII 195; XI 436; bardature per cavalli: XVII 448; armi: *Il.* VI 418; XIII 331, 719; gioielli: *Il.* XVIII 400; XIV 179; *Od.* XVIII 295; *Hes. Th.* 581; tessuti: *Hes. Th.* 575; *Aesch. Eum.* 635; *Eur. Hec.* 470; oggetti lignei *Il.* V 60.

⁴³¹ Paus. IX 40,3. Moltissimi sono gli *xoana* che il periegeta attribuisce a Dedalo: un Herakles e un Trophonios, in Beozia; uno xóanon di Britomartis e uno di Athena, a Creta; un piccolo xóanon di Afrodite a Delos (Paus. IX 40, 3-4); uno xóanon di Herakles posto al confine tra la Messenia e l'Arcadia (VIII 35, 2) e un altro, nudo, a Corinto (II 4, 5). Completano il quadro le testimonianze di Aristotele, che menziona uno xóanon di Afrodite (*Arist. de An.* I 3) e un altro Herakles di Pisa ricordato da Apollodoro (*Apollod.* II 6, 3).

⁴³² Rizza 2015, 204.

⁴³³ *Plat. Men.* 97/d 6-10. Anche Aristotele (*Arist. de An.* I 3) e Diodoro (*Diod.* IV 76) ricordano le statue di Dedalo così simili agli esseri viventi da sembrare animate. È probabilmente questa tradizione che l'autrice americana ha in mente quando descrive la polena della nave con cui l'artigiano giunge a Eea: «era una giovinetta in una veste per la danza. In viso un'espressione di gioiosa sorpresa, gli occhi sgranati, le labbra appena socchiuse, i capelli sciolti sulle spalle. [...] Ogni singolo dettaglio, i boccoli dei capelli, le pieghe della veste, era così realistico che pensai avrebbe fatto un balzo in aria da un momento all'altro. Tuttavia, non era nemmeno quello il vero miracolo. L'opera rivelava, non so come, un barlume della personalità della fanciulla» (Miller 2019, 111).

⁴³⁴ Descrivendo la decorazione dello scudo di Achille, Omero menziona un *choros* τῷ ἱκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείῃ / Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ “simile a quella che in Cnosso vasta un tempo fece Dedalo ad Arianna dai riccioli belli” (*Il.* XVIII 591-592); Dedalo ne è l'artefice, ma non è chiaro che cosa sia l'oggetto così indicato. A lungo gli studiosi si sono interrogati sul significato del termine: se nel passo χορός sembra alludere a una danza vera e propria, Pausania, annoverandolo tra i *mirabilia* dedalici, lo considera, piuttosto, un'opera plastica scolpita su supporto marmoreo (Paus. IX 40, 3). Miller, invece, sembra avvalersi di un'altra attestazione omerica del termine (*Od.* VII 260; XIII 4, 318; quest'uso, per altro, sembra sopravvivere anche in Pausania, che chiama χορός la piazza di Sparta; Paus. III 2, 9) dove questo vale come luogo fisico, tangibile e concreto, in cui si svolge la danza: «un disegno tracciato sul terreno o un vero e proprio edificio, attraversato in cerchi concentrici dagli aristocratici ballerini cretesi» (Bettini-Romani 2015, 61); a

considerare Dedalo il *πρῶτος εὐρετής* della statuaria, ne fanno ora un inventore ora un eccellente architetto, attivo anche in Magna Grecia e in Egitto⁴³⁵, la cui opera più celebre, tuttavia, rimane il labirinto cretese⁴³⁶. Infatti, sebbene alcuni autori attici rivendichino le origini ateniesi di Dedalo⁴³⁷, quest'ultimo è inscindibilmente legato all'ambiente cretese: il suo nome è attestato su tre tavolette rinvenute a Cnosso, iscritte in lineare B⁴³⁸; non è un caso, dunque, che l'incontro tra Circe e l'artista, seppur immaginario, avvenga presso la corte di Minosse.

Questo breve cenno alla produzione e alla fisionomia dedalica è funzionale alla comprensione dei riferimenti di Miller al personaggio: l'autrice, fin dalla descrizione fisica di Dedalo, per cui si avvale di similitudini tecniche che rimandano al lavoro artigiano⁴³⁹, lo presenta come un brillante inventore e un artista versatile dalle capacità quasi divine⁴⁴⁰, abile in ogni campo, dalla falegnameria, alla scultura, fino alla metallurgia. Tutto ciò è esemplificato dalla descrizione delle mani callose – «aveva

proposito del *χορός* e delle sue implicazioni con il labirinto cretese e il mito di Arianna cf. Ieranò 2010; Bettini-Romani 2015. L'autrice, infatti, lo definisce "circolo" (Miller 2019, 142) e ne fornisce un'esplicita descrizione: «superai un cortile che il giorno prima aveva attratto il mio sguardo e mi fermai a osservarlo con più attenzione. Al suo interno c'era un grande spazio circolare per la danza, cinto da lauri e querce per ripararlo dal sole battente. Avevo creduto che il pavimento fosse in pietra, ma mi accorsi invece che si trattava di migliaia di tessere di legno, talmente ben levigate e verniciate da sembrare una soltanto. Sopra vi era dipinto un motivo a spirale, che dal centro verso l'esterno ripiegava simile alla cresta di un'onda. Opera di Dedalo, non poteva essere altrimenti» (Miller 2019, 136).

⁴³⁵ L'elenco delle opere di architettura attribuite a Dedalo è corposo. In Grecia: un *diphros* nell'Eretteo ad Atene (Paus. I 27, 1) e una *colymbetra* nel territorio di Megara; in Sicilia (Diod. IV 78): le fortificazioni di Camico e della reggia del re Kokalos, un edificio termale a Selinunte (Diod. IV 78); in Sardegna: numerosi edifici conosciuti come *δαιδάλεια* (Diod. IV 30); in Egitto: il propileo di Efesto a Memphis (Diod. I 97, 6).

⁴³⁶ Plin. *Nat. hist.* XXXVI 85; Diod. I 61,3; I 97, 5; IV 77,4. I due autori sostengono che Dedalo, nella costruzione del labirinto cretese, si ispirò a un modello di labirinto più antico esistente in Egitto. Forse questo riferimento si può riconoscere anche nel romanzo: «E dove andresti, se potessi scappare?» "Ovunque mi fosse concesso. Ma potendo scegliere, in Egitto. Stanno costruendo opere che al confronto Cnosso sembra una pianura paludosa"» (Miller 2019, 149).

⁴³⁷ La tradizione letteraria più antica che narra l'origine ateniese di Dedalo risale alla storiografia di matrice attica: Ferecide sostiene che l'artigiano sia nipote di Eretteo (FgrHist 3F 146= 15 Dolcetti), Clidemo, citato da Plutarco, lo fa persino cugino di Teseo (Plut. *Thes.* 19), Pausania lo considera rampollo della famiglia regale ateniese (Paus. VII 4, 5) e anche Platone lo colloca nel passato leggendario della città (Plat. *Alc.* I 121a; *Euthphr.* II c-d). Sono Diodoro (Diod. IV, 76) e Pausania (Paus. I 26, 4; VII 4), tuttavia, a riportare la narrazione più completa: Dedalo, nativo di Atene e lì professionalmente attivo, avrebbe dovuto lasciare la città dopo essere stato condannato dall'Areopago per l'uccisione del nipote Talo, di cui sarebbe stato geloso. Creta sarebbe allora soltanto il luogo d'esilio e non di origine. Sia Rizza sia Sammartano sono concordi nel riconoscere una manipolazione in ambiente ateniese della tradizione: l'atticizzazione del mito dedalico, infatti, sarebbe funzionale al riconoscimento di Atene non solo come centro politico della Grecia, ma anche culturale. Cf. Sammartano 1989, 214-216; Rizza 2015, 205-208.

⁴³⁸ KN X 723; KN Fs <32>; KN Fp I. Quest'ultima riporta un elenco di offerte di olio a divinità e luoghi. Poiché il termine *da-da-re-jo-de*, identificabile come il nome di Dedalo, è declinato al locativo, potrebbe facilmente trattarsi di un'indicazione di luogo: forse un santuario o un sacello connesso al labirinto e all'artista, forse uno spazio in cui venivano conservati i *daidala* da esso realizzati. Qualunque sia la funzione del *da-da-re-jo*, questo denuncia un legame inscindibile e antichissimo della figura di Dedalo con l'ambiente cretese. Cf. Scarpi 1974, 207-208; Bettini-Romani 2015, 59-60.

⁴³⁹ «Si alzò – non direi con grazia, poiché era di corporatura massiccia per riuscirvi, ma agilmente, come una porta che ruoti sui suoi cardini» o «Esaminai il suo bel viso. Bello non tanto per i lineamenti, quanto per quello che era, simile a metallo pregiato, temprato e battuto per acquisire robustezza» (Miller 2019, 108; 150).

⁴⁴⁰ Dedalo, in effetti, è tradizionalmente considerato un «avatar di Efesto» (Bettini-Romani 2015, 60): il verbo *δαιδάλλω* viene impiegato per descrivere l'attività tecnica del dio fabbro (*Il.* XVIII 482) e il parallelo tra le due figure è confermato anche quando il dio, nel decorare lo scudo di Achille, riproduce l'opera di Dedalo a Cnosso (*Il.* XVIII 591). Qualche commentatore antico ha espresso costernazione nel leggere il passo omerico in cui è un dio a imitare l'opera di un mortale e non viceversa; Nicanore si dà una spiegazione in questi termini: Ἡφαίστων μὲν γὰρ ἔργον οὐδεὶς εἶδεν πώποτε, Δαίδαλον δὲ πολλοὺς πολλὰ εἰκὸς ἐωρακέναι (Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem* 4, 564-565).

le nocche mal ridotte, le dita percorse da cicatrici biancastre. Come se le avesse affondate fra schegge di legno e frammenti di vetro»⁴⁴¹ – e, ancor più, dalla panoramica sulla sua bottega: «la porta si aprì mostrando Dedalo, fuliginoso e sporco. Alle sue spalle si scorgeva un laboratorio, per metà a cielo aperto. Vidi statue ancora coperte da teli, attrezzature e strumenti che non riconoscevo. Sul retro, fumava il fuoco di una fucina, e del metallo sfolgorava incandescente in uno stampo. Su un tavolo era appoggiata una lisca di pesce con accanto una lama stranamente dentellata»⁴⁴².

In poche parole, la definizione del personaggio passa attraverso la sua professione e, in questo, è possibile scorgere un primo tratto in comune con Circe: ciò che più li connota, l'abilità magica e quella artigiana, si ottengono con l'esercizio costante, la pratica e la diligenza, nonché la vocazione totale: «“So di essere un marito inadeguato, poiché sono più felice quando ho le mani impegnate nel lavoro, inoltre torno a casa tardi e sporco”. “La magia e l'invenzione hanno questo in comune” dissi»⁴⁴³. Ma, ciò che ancor più avvicina la dea e Dedalo, è che questa forma di intelligenza pratica, manifesta negli artifici dell'una e negli artefatti dell'altro, seppur geniale, rivela dei tratti di subdola ambiguità. L'occasione del loro incontro ne è esplicita esemplificazione: Pasifae, infatti, può dare alla luce il Minotauro solo grazie all'astuto stratagemma di Dedalo, che costruisce una vacca di legno cava in cui la regina possa celarsi e avvicinarsi al toro⁴⁴⁴. Quest'acuta fabbricazione, «an inventiveness which articulates subterfuge and doubleness, that tangibly fosters sexual perversity, and harbors its results, a man-bull, in a labyrinthine dwelling»⁴⁴⁵ richiama, anche linguisticamente, il passo virgiliano in cui si menziona la pariglia alata che Latino dona a Enea, meticciosa creazione della *daedala Circe*⁴⁴⁶. L'epiteto che Servio, commentando il passo, glossa con *ingeniosa*⁴⁴⁷, accosta in modo esplicito le operazioni di «miscegenation»⁴⁴⁸ dei due: mentre Dedalo incrocia e fonde umano e animale, Circe miscela sangue mortale e divino; entrambi danno vita a ibridazioni perverse. Il mito accomuna i due personaggi anche per le loro abilità metamorfiche: se le trasformazioni della dea di Aiaie ci sono ormai ben note, a proposito di Dedalo si narra dell'espedito che l'artista usò per fuggire dalla corte cretese; fabbricando delle ali con piume d'uccello e cera, si librò in aria scampando alla prigionia e mutandosi in una sorta di uomo-uccello⁴⁴⁹. In qualunque forma si traduca l'esercizio

⁴⁴¹ Miller 2019, 113.

⁴⁴² Miller 2019, 137. L'autrice sta chiaramente facendo riferimento alla sega, anch'essa invenzione di Dedalo secondo quanto ci riporta Plinio: *fabricam materiariam Daedalus et in ea serram, asciam, perpendiculum, terebram, glutinum, ichthyocollam* (Plin. *Nat. Hist.* VII 198).

⁴⁴³ Miller 2019, 148.

⁴⁴⁴ Apollod. I, 4.

⁴⁴⁵ Putnam 1987, 178.

⁴⁴⁶ *Aen.* VII 280-283: *absenti Aeneae currum geminosque iugalis / semine ab aetherio, flagrantis naribus ignem, illorum de gente, patri quos daedala Circe / supposita de matre nothos furata creavit.*

⁴⁴⁷ Serv. *In Aen.* VII 282.

⁴⁴⁸ Putnam 1987, 179.

⁴⁴⁹ L'episodio è narrato in Ov. *Met.* VIII 183-235; *Ars* II 17-96. In quest'ultimo caso, nello specifico, Ahern sostiene che il mito debba essere interpretato metaforicamente: mentre Dedalo sarebbe personificazione dell'autore, Icaro

della propria arte, Circe e Dedalo si mostrano in grado di alterare e rielaborare le proprietà della natura, fino a trasgredirne i limiti per piegarli alla propria volontà; è in virtù di ciò che Miller costruisce un'esplicita affinità: «I think what drew me to Daedalus as sort of part of Circe's story is the fact that he is the first fellow artist that she meets, he is the first fellow craftsperson and his art comes as her art does out of hard work and knowledge and skill; and they're actually sort of right on opposite sides of the same line: she's this goddess who's almost human and he's this human who has these godlike abilities to invent and so they're right there with each other, and so I think they understand each other in a way that most of the people around them can't understand. And so her magic and his technology sort of to me seemed like natural companions»⁴⁵⁰. Le parole dell'autrice mettono in luce un altro aspetto fondamentale del rapporto tra la dea e l'artista, la capacità di comprendere il reciproco sentire: entrambi sanno cosa significa usare le proprie abilità per creare dei mostri – nello specifico, lui il Minotauro, lei Scilla – ma non si beano di questo, piuttosto, ne portano addosso il fardello⁴⁵¹: «“Ogni istante ne avverto il peso” disse. “Tutte quelle vite. Ho contribuito a creare quell'essere, e adesso non posso disfarlo”. Conoscevo bene il peso cui si riferiva»⁴⁵². La loro intesa, dunque, non si fonda solo su aspetti professionali, per così dire, ma coinvolge anche la sfera emotiva; ciascuno si mostra in grado di riconoscere nell'altro ciò che imprigiona sé stesso: il senso di colpa, la solitudine e il potere altrui. L'esibizione di capacità così singolari e di arti tanto audaci porta spesso i due personaggi ad agire in opposizione alle regole della comunità che, prontamente, si mobilita per neutralizzarli e rendere socialmente accettabile la loro potenziale minacciosità: Dedalo, infatti, viene sfoggiato come trofeo dalla coppia regale minoica, a essa asservito per mezzo di ricatto; allo stesso modo la condizione di esule di Circe, moneta di scambio nei rapporti tra Titani e Olimpici, fa di lei una prigioniera tanto quanto l'artista cretese. Allora, in uno scenario in cui la libertà dalla «gabbia dorata»⁴⁵³ è possibile solo a costo della rinuncia e di un doloroso sacrificio – Dedalo perderà il figlio Icaro nel tentativo di fuggire in Oriente⁴⁵⁴ e Circe sarà condannata alla solitudine della vita

rappresenterebbe il *iuvenis* e Minosse le costrizioni imposte dai costumi sociali. Poiché nei versi le ali stabiliscono il legame tra Dedalo e Amore, il volo non sarebbe altro che metafora della passione amorosa: come Dedalo, attraverso una saggezza pratica che deriva dall'esperienza, consiglia moderazione e cautela, lo stesso fa Ovidio, per il quale abbandonarsi completamente all'amore espone al pericolo; al contrario Icaro, più incline all'emozione come l'allievo ovidiano, compie un atto di autodistruzione, incapace di governarsi. Cf. Ahern 1989, 273-296.

⁴⁵⁰ Dichiarazione nell'intervista rilasciata a Greta Johnsen in occasione del Chicago Humanities Festival, il 13 Novembre 2019.

⁴⁵¹ Anche Virgilio sembra documentare questi sentimenti in Dedalo: *magnum reginae sed enim miseratus amorem / Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit, / caeca regens filo vestigia* (*Aen.* VI 28-30). «The reason for this empathy, as the artist unwinds his own artistry and foregoes his own self-made heritage of deception, is pity. Pity is the response that transforms the apparently aloof artistic deceiver into the emotional resolver of his own deceits» (Putnam 1989, 180).

⁴⁵² Miller 2019, 156.

⁴⁵³ Miller 2019, 149.

⁴⁵⁴ Mentre altre fonti raccontano che Dedalo, fuggito da Creta, avesse trovato ospitalità presso la corte di Kokalo, a Camico (Apollod. *Epit.* I 13-15), Miller sembra ispirarsi alla tradizione diodorea, la quale ricorda che, per il suo ingegno e per le sue invenzioni, Dedalo sarebbe stato tributato di un santuario a lui dedicato in una delle isole presso Memphis, in Egitto (Diod. I 97, 6).

da esule –, «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno»⁴⁵⁵, per usare le parole di Calvino, è la più grande conquista: «sapevo di non avere il diritto di rivendicarlo. Ma in un’esistenza solitaria, sono rari i momenti in cui un’altra anima si fonde con la tua, così come le stelle sfiorano la terra una volta all’anno. Una tale costellazione era stata lui per me»⁴⁵⁶.

III.6.2 Pasifae

«[...] Sono proprio i casi più intricati a essere i più interessanti. È da loro che si apprendono i gradi delle affinità, i rapporti più stretti e più forti, ma anche i più vaghi e di minor conto. Diciamo che le affinità divengono interessanti solo quando producono separazioni»⁴⁵⁷. Nulla più delle parole di Goethe, potrebbe rivelarsi adatto a descrivere la complessa relazione tra Circe e Pasifae.

Non solo il romanzo, ma anche la tradizione antica, le rende sorelle: *Circe autem et Pasiphae et Aeeta e Perseide Oceani filia natae patre Sole*⁴⁵⁸, dirà Cicerone, ed è proprio alla comune discendenza dal Sole che, secondo gli studi di Momolina Marconi, sarebbero da ricondurre le loro note abilità magiche: «sdoppiandosi la grande dea in altrettante personalità divine rispondenti ad un determinato inconfondibile nome, e mantenendo esse, tra le molteplici virtù iniziali, quella specialmente di *φαρμακίδες*, ecco che Helios fu sentito come padre non più solo della produzione vegetale, ma di loro stesse, che con i vegetali avevano tanta familiarità, erano – sempre per virtù di Helios – depositarie del segreto nascosto in ogni corolla, in ogni frutto, in ogni radice. [...] Così nacque Circe e con lei le altre *φαρμακίδες* che i mediterranei sentirono operanti nelle terre a specchio del nostro mare: Hecate, Medea, Pasifae, Agamede, Mestra»⁴⁵⁹. Le competenze farmacologiche, in effetti, sono uno dei pochi tratti attraverso cui le fonti antiche descrivono Pasifae: il mito, come già abbiamo avuto modo di constatare per Circe, pecca di una laconicità che tende ad appiattare il personaggio; l’impressione, cioè, è che gli episodi narrati non siano funzionali a conoscere e restituire un ritratto a tutto tondo della sorella della dea di Aiae ma, piuttosto, a condannarla.

Solo due sono le vicende mitiche sostanziali che coinvolgono Pasifae. La prima di esse la vede, come anticipato, quale esperta *φαρμακίς*⁴⁶⁰: Apollodoro narra che la donna, desiderando punire l’adultero

⁴⁵⁵ Calvino 1972, 113.

⁴⁵⁶ Miller 2019, 159.

⁴⁵⁷ Goethe 2011, 58.

⁴⁵⁸ Cic. *N. D.* III 19. Anche altre fonti confermano la genealogia: A.R. III 999; Apollod. I 9,1; D. S. IV 60, 4; Ant. Lib. *Tr.* XLI 5; Paus. III 26,1; Ov. *Met.* IX 737; Sen. *Phaed.* 112-120; Hyg. *Fab.* 40.

⁴⁵⁹ Marconi 1942, 39.

⁴⁶⁰ Le abilità di Pasifae rientrano nella branca della farmacologia erotica: questa non comprendeva soltanto la preparazione di *agogai*, cioè di incantesimi funzionali ad attrarre la persona amata e legarla a sé o ad allontanarla dopo la fine di una relazione, ma includeva anche afrodisiaci o, come in questo caso, anti-afrodisiaci che stimolassero o inibissero le facoltà sessuali. La maggior parte della letteratura tecnico-popolare a riguardo, poiché composta da uomini, mostrava sospetto

marito Minosse, re di Creta, ἐφαρμάκευσεν αὐτόν, καὶ ὅποτε ἄλλη συνηυνάζετο, εἰς τὰ ἄρθρα ἐφίει θηρία, καὶ οὕτως ἀπόλλυντο «gli aveva somministrato una pozione a causa della quale egli, quando si univa ad altre donne, eiaculava esseri mostruosi nella loro vagina, ed esse morivano»⁴⁶¹. Il secondo episodio la lega alla figura di Dedalo: Pasifae, sopraffatta da un selvaggio e travolgente desiderio per un toro, era riuscita a unirsi all'animale nascondendosi nel ventre cavo di una giovenca di legno, realistica e ingegnosa invenzione dell'artigiano; dalla loro unione era nato un essere ibrido, per metà uomo e per metà toro, noto come Minotauro⁴⁶².

Benché questa seconda vicenda sembri inserirsi in quel filone mitologico che narra gli incontri sessuali tra donne e animali⁴⁶³, la situazione di Pasifae ne differisce in tre aspetti fondamentali⁴⁶⁴: se normalmente le fanciulle coinvolte sono *parthenoi* in età da marito, la regina di Creta è invece una donna già sposata; per di più, mentre le giovani sono frequentemente aggredite o ingannate – le divinità, per perpetuare la violenza, le attirano sotto mentite spoglie, assumendo l'aspetto di animali innocui –, Pasifae cerca volontariamente di avvicinare il toro ed è lei, piuttosto, a fare uso di mezzi ingannevoli per soddisfare i propri desideri. Infine, il frutto dell'incontro non è, come di consueto, un eroe, bensì un mostro distruttore⁴⁶⁵. Le riscritture dell'episodio che mirano a scagionare la regina, rendendola vittima dell'ira divina⁴⁶⁶ o *infelix virgo* innamorata⁴⁶⁷, non bastano a privarla delle sue

nei confronti delle donne, accusate di aggiungere ingredienti segreti ai cibi o alle bevande per influenzare l'*eros* maschile. Sul tema, cf. Winkler 1990, 79-82.

⁴⁶¹ Apollod. III 15, 1. Il mitografo racconta anche che l'unico antidoto all'incantesimo di Pasifae fu fornito proprio da Circe: soltanto grazie alla Κῆρκαίων ῥίζαν Procri uscì incolume dall'amplesso con Minosse. A proposito del medesimo episodio, Antonino Liberale specifica che le bestie eiaculate erano serpenti, scorpioni e scolopendre (Ant. Lib. XLI 5).

⁴⁶² Eur. *Cret.* fr. 472; Apollod. III 8; D. S. IV 77, 1; Nonn. *D.* 47, 395; Sen. *Phaed.* 112-120; Verg. *Ecl.* VI 45-60; Ov. *Ars* I 289-326; *Met.* VIII 130-134; Hyg. *Fab.* 40.

⁴⁶³ Solo a titolo esemplificativo, si ricordino: Zeus e Leda (Apollod. I 7, 10; III 1,4; XIII 8; XVI 1; XXI 2; Serv. *Aen.* VIII 130; Hyg. *Fab.* 77), Zeus ed Europa (Aesch. fr. 99 Radt; Apollod. II 5,7; III 1, 1ss.; Theophr. *Hist. Pl.* I 15; Diod. Sic. IV 60, 3; V, 78, 1; Ov. *Met.* II 836 ss.; *Fast.* V 603 ss.; Hyg. *Fab.* 178; Plin. *Nat.* XII 5) o Apollo e Driope (Ov. *Met.* IX 329-93; Ant. Lib. 32). Per approfondire il tema cf. Robson 2002, 65-96.

⁴⁶⁴ Cf. Armstrong 2006, 71-85.

⁴⁶⁵ «Un tratto caratteristico (ma certo non esclusivo) dei racconti greci che chiamiamo generalmente “miti”, è rappresentato dalla generazione degli eroi. La nascita dei capostipiti di dinastie, di fondatori, di “semidei”, di inventori di cose utili all'incivilimento umano, è costantemente collegata, in Grecia, alla presenza di figure femminili, di Madri, le quali in modo di solito avventuroso o furtivo (poiché non è possibile immaginare un regolare matrimonio con un dio), concepiscono al di fuori delle norme, in situazioni eccezionali, un bambino che è il frutto di una unione con diversi aspetti e forme del divino» (Pellizer 2007, 12). Pellizer fa riferimento in modo specifico al mondo divino poiché, diversamente dal caso di Pasifae, normalmente l'animale con cui avviene l'unione è un dio metamorfizzato.

⁴⁶⁶ Alcuni autori raccontano che Minosse, rifiutandosi di sacrificare un toro a Poseidone, scatenò l'ira del dio, il quale rese folle Pasifae, ispirandole un amore perverso per l'animale (Eur. fr. 4 Cantarella; Apollod. III 1,3; D. S. IV 77,2; Paus. I 27, 9); altri sostenevano invece che fosse un castigo inflitto a Pasifae da Afrodite, o perché offesa che la regina di Creta disprezzasse il suo culto (Hyg. *Fab.* 40) o come vendetta contro le figlie di Helios, colpevole di aver rivelato a Efesto i suoi amori clandestini con Ares (Sen. *Phaed.* 124-128).

⁴⁶⁷ Come tale la definisce Virgilio in *Ecl.* VI 47, 52. Il poeta mantovano inserisce Pasifae in un mondo a metà tra quello mitico e quello pastorale, mostrando, piuttosto che condanna e disgusto verso l'amore bestiale della donna, un'intima empatia. Seguendo il modulo neoterico ed elegiaco, la regina cretese viene presentata come una fanciulla che manifesta i classici sintomi del mal d'amore: *A, uirgo infelix, quae te dementia cepit* (Verg. *Ecl.* VI 47). Il motivo dell'amante resa folle dal suo sentimento, infatti, è ricorrente nella poesia elegiaca sia greca che latina (Call. *Hymn.* III 190-191; Prop. I 1, 11 e lo stesso Verg. *Ecl.* X 22); in questo caso, per di più, l'apostrofe alla vergine sembra riprendere un'altra vicenda in cui la forma bovina assume un ruolo altrettanto centrale, quella di Io, così come ce la racconta Calvo: *a, virgo infelix,*

lascive responsabilità: ne deriva inevitabilmente un cammeo della figura che diventa esemplificazione della lussuria femminile e delle sue selvagge perversioni⁴⁶⁸.

Il ritratto di Pasifae che propone Miller ha poco in comune con quanto ci tramandano le fonti antiche: i fatti sono gli stessi, ma vengono approfonditi e motivati in modo del tutto nuovo. Prima di essere regina di Creta, così come la tradizione la ricorda, Pasifae è figlia e, per di più, figlia all'apparenza perfettamente inserita nell'ambiente divino immaginato dall'autrice: «lei mi era sempre parsa la loro quintessenza, un fulgido monumento alla vana crudeltà del nostro sangue»⁴⁶⁹. Bella come si conveniva a ogni ninfa – «Avevo dimenticato quanto vivida fosse la sua bellezza. Anche nel dolore dominava la stanza, attirando su di sé tutta la luce, rendendo quelli che le stavano intorno esangui e smorti come funghi. Era sempre stata la più simile a nostro padre»⁴⁷⁰ –, obbediente come le dinamiche dell'*oikos* volevano ogni figlia femmina⁴⁷¹: la vita di Pasifae, di cui Miller illumina i retroscena, è scandita dalle tappe socialmente imposte a una qualunque donna greca – un matrimonio combinato, i cui termini sono stabiliti da un padre che rende la figlia «*trait d'union* tra due casate e due generazioni»⁴⁷² e la procreazione di eredi – che la ninfa, tuttavia, sembra accettare di buon grado: «Pasifae fu data in sposa. Aveva tramato a lungo perché accadesse, seduta in grembo a mio padre a far le fusa su quanto avrebbe desiderato generare un figlio con un buon sovrano»⁴⁷³. Se apparentemente, in netto contrasto con le scelte di Circe, quella di Pasifae appare come remissiva sottomissione, è in realtà una decisione ben oculata, una strategia per farsi spazio nel mondo. Avendo compreso prima della sorella quali dinamiche governano tanto le relazioni umane quanto quelle

herbis pasceris amaris (Calvo fr. 9 Büchner). Cf. Casali 1995, 205. La stessa compassione e lo stesso patetico appello a una passione che strugge l'amante viene mostrata da Seneca, che nella sua tragedia mette in bocca a Fedra queste parole: *Genetrix, tui me misereret: infando malo / correpta pecoris efferum saevi ducem / audax amasti* (Sen. *Phaed.* vv.115-117); cf. Maggiulli 2013, 75-93.

⁴⁶⁸ Sarà l'approccio ovidiano alla vicenda a divenire tradizionale: l'autore, nell'*Ars amatoria*, inserisce l'episodio di Pasifae in un catalogo di dieci eroine travolte da passioni violente e mostruose (*Ars* I 289-326). Oltre a non privare la moglie di Minosse di alcuna responsabilità, accusandola di una colpa volontaria e consapevole – *Pasiphae fieri gaudebat adultera tauri* (*Ars* I 295) –, Ovidio coglie l'occasione per proporre un pezzo di letteratura misogina, in cui taccia le donne di maggior lussuria e scarsa razionalità rispetto agli uomini: *conveniat maribus ne quam nos ante rogemus, / femina iam partes victa rogantis aget. / Mollibus in pratis admugit femina tauro, / femina cornipedi semper adhinnit equo. / Parcior in nobis nec tam furiosa libido; / legitimum finem flamma virilis habet.* (*Ov. Ars* I 277-282). Il narratore, alla compassione virgiliana, preferisce lo schermo – *quo tibi, Pasiphae, pretiosaa sumere vestes? / Ille tuus nullas sentit adulter opes. / Quid tibi cum speculo montana armenta petenti? / Quid totiens positas fingis inepta comas? / Crede tamen speculo, quod te negat esse iuvenecam* (*Ars* I 303-307): d'ora in avanti la tradizione guarderà Pasifae con l'occhio della critica sociale. Cf. Armstrong 2006, 178-186.

⁴⁶⁹ Miller 2019, 153.

⁴⁷⁰ Miller 2019, 126.

⁴⁷¹ In proposito cf. la bibliografia già citata per i paragrafi precedenti: Ferrucci 2007, 135-154; Arrigoni 2008; Cantarella 2015, 59-72; Bernard 2011; McClure 2020.

⁴⁷² Bernard 2011, 59.

⁴⁷³ Miller 2019, 36.

divine⁴⁷⁴, la ninfa decide di volgerle a proprio favore: «the only way that Pasiphae can have any agency in the world is to make men afraid of her – to leverage her witchcraft and charisma against them»⁴⁷⁵. Così, sia le sue doti di φαρμακίς, sia l'unione sessuale con il toro, sono un modo per affermare il proprio potere: «dimmi, cosa credi che succederebbe se io non creassi mostri e veleni? Minosse non vuole una regina, ma solo una gelatina piagnucolosa da tenere in una giara e da ingravidare a morte. Sarebbe felice di tenermi in catene per l'eternità, e per farlo non avrebbe che da dire una parola a suo padre. Ma non lo fa, sa quello che gli farei io, prima»⁴⁷⁶. Gli appetiti perversi e incontenibili da cui Pasifae è governata secondo gli autori antichi, nel romanzo diventano strumenti attraverso cui governare gli altri: nessun dio la rende folle, nessun amore la guida, l'accoppiamento con il toro è una strategica mossa per mezzo della quale essere ricordata e affermare la propria personalità in un mondo che concede poco spazio alle donne⁴⁷⁷. Sebbene sia una mossa ben riuscita, poiché Minosse, pur di mantenere in equilibrio dinamiche tanto potenti quanto fragili, si trova costretto ad avallare le azioni della moglie per prendere parte alla gloria di lei⁴⁷⁸, è anche una condanna «that means she has to live her life in a constant battle, using her power as cruelly as possible»⁴⁷⁹.

Il dialogo tra le due sorelle è, a questo proposito, illuminante, poiché si presenta come una vera e propria scena di riconoscimento, per stessa ammissione dell'autrice: «In this scene she begins to understand that they are all struggling with the same thing. She has spent her life defining herself against her sister, but now she sees that they have simply taken different paths to the same goal: independence, autonomy, control over their own destiny»⁴⁸⁰. Semplicemente, le due donne cercano di perseguire gli stessi obiettivi in modo diametralmente opposto: Pasifae, divenendo parte delle dinamiche di potere e volgendole a proprio favore “dall'interno”, per così dire; Circe, rifiutandole fermamente e rispondendo alla crudeltà del mondo con l'empatia e la speranza di condivisione. La profonda maturità psicologica raggiunta dalla protagonista trova in questo scambio di battute la sua occasione di emergere, poiché la dea di Aiaie si mostra finalmente capace di cogliere le sfumature e

⁴⁷⁴ ««[...] Allora perchè con me eri tanto feroce? Eete e io eravamo soli, avremmo potuto essere amici”. “Amici” sogghignò. Aveva le labbra di un rosso sangue naturale, che tutte le altre ninfe dovevano invece dipingersi “non ci sono amici in quelle sale”» (Miller 2019, 153).

⁴⁷⁵ Madeline Miller per *Dead darlings: everything novel*, Rachel Barenbaum, 24 Luglio 2018.

⁴⁷⁶ Miller 2019, 154.

⁴⁷⁷ «Mia sorella rise, una cascata argentina. Ben calcolata, come tutto quello che faceva. Minosse montò ancora di più in collera, ma io stavo osservando lei. Avevo liquidato il suo accoppiamento con il toro come un capriccio perverso, ma lei non era governata dagli appetiti: lei, semmai, li usava per governare. Qual era l'ultima volta che le avevo visto in volto un'emozione autentica? Mi tornò in mente l'istante durante il parto in cui, il viso deformato dall'urgenza, aveva gridato che il mostro doveva vivere. Perché? Non certo per amore, in lei non ve n'era traccia. Perciò la creatura doveva in qualche modo servire ai suoi scopi» (Miller 2019, 140).

⁴⁷⁸ «“Astuto” dissi. “Minosse lo rivendica, e invece di fare la figura del becco, prende parte alla gloria di mia sorella. Diventa il grande re che genera mostri e dà loro il proprio nome”» (Miller 2019, 144).

⁴⁷⁹ Madeline Miller per *Dead darlings: everything novel*, Rachel Barenbaum, 24 Luglio 2018.

⁴⁸⁰ Madeline Miller per *Dead darlings: everything novel*, Rachel Barenbaum, 24 Luglio 2018.

abbandonare la nettezza di un giudizio negativo sulla sorella; pur non condividendone i mezzi, può persino empatizzare con le sue ragioni. Nel progetto narrativo del romanzo, dunque, questo rapporto acquisisce un valore fondamentale per l'autrice: «I also wanted to highlight the poverty of choices available to women then (and often now). If women act in traditionally approved ways they get stepped on; if they wield power like men, they're reviled. [...] One of the things I wanted to explore in the novel is the abuse of power. Is it possible to have power, and not abuse it? Is there a model for benevolent strength?»⁴⁸¹. La risposta delle due sorelle è antitetica ma ciò che davvero conta è che si stiano ponendo la stessa domanda.

⁴⁸¹ Madeline Miller per *Dead darlings: everything novel*, Rachel Barenbaum, 24 Luglio 2018.

Conclusioni

Nella sua nota finale all'edizione italiana del romanzo, Maria Grazia Ciani dichiara che la metamorfosi interiore compiuta da Circe, seppur moderna e unica nel suo genere, non può definirsi una modernizzazione né un'idealizzazione vagamente femminista. Se fin dalla prima lettura di *Circe* ho nutrito qualche dubbio sulla sua affermazione, dopo l'analisi del romanzo mi trovo decisamente in disaccordo. Mi pare, infatti, che non solo le interviste e le esplicite dichiarazioni dell'autrice neghino quanto Ciani sostiene, ma che anche l'analisi condotta nelle pagine precedenti deponga a sostegno della tesi esattamente contraria.

La volontà di Miller di proporre una versione del personaggio finalmente a tutto tondo, non appiattita semplicemente sul ruolo di maga o di *femme fatale*, si fonde con la volontà di inviare un messaggio preciso: «Gods and monsters aside, this is a story of a woman coming of age, and into her power». Tutti i rapporti di cui Circe fa esperienza sono riflesso di una società patriarcale antica, ma i cui meccanismi ci riguardano ancora molto da vicino: in ogni aspetto della sua vita, la dea sperimenta l'autoritarismo dei padri, degli amanti, dei fratelli, degli uomini in generale, che si arrogano il diritto di determinare quale ruolo competa a ciascuna, che sia dea, ninfa o donna. Dar voce a un personaggio come Circe, costruito in questi termini, significa esprimere un dissenso critico non solo verso il canone letterario antico, in cui i personaggi femminili sono assenti o sessualizzati, ma anche verso la normatività sociale della gerarchia di genere, in cui le donne rappresentano una minaccia da "domare". Circe, di certo, non si lascia imbrigliare: rifiuta le dinamiche oppressive dell'*oikos*; vive la sua sessualità apertamente, come soggetto desiderante; non è generatrice di eredi per gli altri, ma affronta la maternità come esperienza formativa per sé stessa; non rinuncia al proprio potere di maga, ma lo esercita con determinazione. In poche parole, la ricerca della propria identità e la conquista del proprio posto in un mondo ostile si traducono in un'attuale e riconoscibile affermazione di indipendenza, interiore e non.

Attraverso una rilettura delle fonti antiche che, pur lasciando spazio alla fantasia dell'autrice, rimane sempre rispettosa del dato mitico, Miller destruttura il racconto tradizionale per costruire un'eroina che parli alle donne moderne o, ancora meglio, che lo sia ella stessa.

APPENDICE

Intervista a Marinella Magrì, traduttrice dall'inglese americano di "Circe"

- Il *New York Times*, nel recensire il romanzo, illustra lo stile di Madeline Miller in questi termini: "It's a hybrid entity, inserting strains of popular romance and specifically human emotion into the lives of the gods. Idiosyncrasies in the prose reflect this uneasy mixture. Circe sometimes speaks with syntactic inversions that recall Victorian translations from Greek ("frail she was, but crafty, with a mind like a spike-toothed eel"; "a year of peaceful days he had stayed with me"; "young he was, but not a fool"), and at other moments, in a surprising contemporary vernacular ("Meanwhile every petty and useless god would go on sucking down the bright air until the stars went dark") occasionally punctuated by overly familiar phrases (that laugh, above, "bright as morning sun"; or this odd deployment of cliché: "My blood ran cold to see his greenness"). Nel suo lavoro sul testo, ha percepito gli stacchi stilistici di cui si fa menzione? Ha riscontrato, cioè, delle parti in cui si avverte un andamento più arcaizzante o nel complesso definirebbe il registro stilistico uniforme?

Sì, certamente: ho percepito stacchi stilistici. Ricordo di averne parlato anche in casa editrice, con Patricia Chendi, l'editor di *Circe*, mentre stavo ancora traducendo. Se nella prima parte della sua vita il linguaggio, ovvero la voce di Circe, è piuttosto aulica, arcaica, a tratti teneramente e infantilmente lirica, da un certo punto in poi il registro cambia. Un cambiamento che si avverte in modo più evidente, almeno a mio avviso, quando Circe viene bandita dal palazzo del padre ed esiliata, da sola, sull'isola. Come se il contatto con la terra, con le piante, con gli animali, e poi con gli uomini, la rendesse più terrena (seppure dea e immortale) e questo si riflette sicuramente sulle sue emozioni, sui suoi pensieri, sulla sua voce. E poi, si vedrà in ultimo, sulla sua scelta. Anzi "la" scelta. Ma si tratta di un mutamento graduale, che accompagna il radicarsi di Circe, anno dopo anno, nel mondo terrestre. Ricordo di essere rimasta molto colpita, commossa perfino, per come la Miller fosse riuscita a dare a Circe una voce così potente, a fare di questa dea una donna tanto "vera".

Qualora mi confermasse la natura ibrida dello stile, quali peculiari strategie traduttive ha ritenuto di dover adottare per riprodurre in italiano i diversi registri? Ha incontrato dei luoghi testuali complessi da sciogliere?

Non ho mai un approccio tecnico ma semmai molto intuitivo e istintivo. Dico sempre che per

scrivere bisognerebbe saper (ri)conoscere la musica, (ri)conoscere i colori: la scrittura – ma queste sono davvero mie personalissime considerazioni – è fatta di questo, di armonia, ritmo, colore. In un testo ci sono momenti in cui si percepisce il jazz, la rapsodia, o la morbida ballata degli ampi spazi, oppure lo sfogo a pieni polmoni di un'orchestra di quaranta elementi. E poi ci sono i colori: per esempio, e sempre secondo la mia personale sensibilità, quelli di Circe da bambina e da giovinetta nella casa del padre, a contatto con dèi e titani, sono a tratti indefiniti, sfumati. Come i colori del sogno, non sono colori reali, ma onirici, immaginari, nonostante i rapidi squarci di luce e buio. E così il linguaggio, i pensieri, sono un misto di realtà e favola. Tutt'altra tavolozza, invece, si presenta allorché Circe viene confinata sull'isola. I colori si fanno più nitidi, più “primari”, più terreni.

Ecco, non so quanto questa mia sorta di delirio possa rispondere in qualche modo alla sua domanda, ma è così che io procedo nell'avvicinarmi a un testo. Un modo, ammetto, non proprio ortodosso.

· A mio avviso, al di là della rielaborazione del personaggio mitico, il fascino del romanzo sta nel tono intimo e umano con cui la scrittrice dà voce alla sua Circe. È stato difficile per Lei trasmettere la sfera emotiva del personaggio attraverso la lingua?

Di certo è stato molto impegnativo, ma la Miller ha fatto un lavoro talmente splendido che mi è bastato affidarmi a lei, cercando di fare del mio meglio per restituire la voce di Circe con il massimo dell'efficacia e della precisione. Credo comunque che la mia innata passionale emotività mi abbia aiutato non poco a entrare in empatia con il personaggio.

· Se ha letto il precedente romanzo di Madeline Miller, *La canzone di Achille*, ha potuto notare delle differenze in termini di stile? Se sì, a che cosa le addebiterebbe?

Sì, l'ho letto, ma parecchio tempo fa. E solo in traduzione italiana. Pertanto non sono in grado di dire se un'eventuale differenza di stile possa essere dovuta al testo originario o alla traduzione. Inoltre, è una storia molto diversa.

- **La sua grande esperienza come traduttrice l'ha messa a contatto con scrittori molto diversi tra loro, da McCann, a Thackeray, a Sally O'Reilly. In che cosa Madeline Miller si differenzia dagli altri autori su cui ha lavorato? Quali specificità ha individuato nella scrittrice americana?**

Non mi sono mai soffermata su questo aspetto – quello delle somiglianze. Ma se devo proprio tracciare una linea di giunzione fra Miller e uno degli autori da lei citati, direi la O'Reilly: più volte, nel far parlare Circe mi è venuta in mente Emilia, la dama bruna di Shakespeare. Anche lì si può avvertire un doppio registro: da una parte Emilia è una donna del popolo, dal linguaggio colorito e diretto, dall'altra è la donna che evoca Lilith, in un'atmosfera fra il sogno e l'allucinazione, fra la vita e l'oltretomba, fra la realtà e il mito. Ovvio che tutto ciò si rispecchi anche nel registro linguistico. E poi ci sono Shakespeare, Elisabetta I, la poesia. Di tutto questo è intriso il romanzo della O'Reilly.

- **Nella sua operazione di traduttrice di Circe, ha preso a modello lo stile di specifici autori italiani? Se sì, quali?**

No, non mi pare. In caso, credo sia avvenuto in un modo del tutto inconsapevole.

Bibliografia

Ahern 1989

C.F. Ahern, *Daedalus and Icarus in the Ars Amatoria*, «HSPH» XCII (1989), 273-296.

Armstrong 2006

R. Armstrong, *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford 2006.

Arrighetti 1966

G. Arrighetti, *Cosmologia mitica di Omero ed Esiodo*, «SCO» 15 (1966), 1-60.

Arrigoni 2008

G. Arrigoni, *Le donne in Grecia*, Roma-Bari 2008.

Ballabriga 1998

A. Ballabriga, *Les fictions d'Homère. L'invention mythologique et cosmographique dans l'Odyssée*, Paris 1998.

Beall 1991

E.F. Beall, *Hesiod's Prometheus and Development in Myth*, «JHI» LII.3 (1991), 355-371.

Beekes 2010

R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston 2010.

Bergk 1884

T. Bergk, *Griechische Literaturgeschichte*, Berlin 1884.

Bernard 2011

N. Bernard, *Donne e società nella Grecia antica*, Roma 2011.

Berti 2015

I. Berti, *Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale*, «SQ» VIII (2015), 110-140.

Bertolini 1988

F. Bertolini, *Odisseo aedo, Omero carpentiere, Odissea 17, 384-385*, «Lexis» II (1988), 145-164.

Bettarini 1997

L. Bettarini, *Alceo fr. 393 Voigt: il 'maiale' nei proverbi greci*, «RCCM» XXXIX.1 (1997), 19-38.

Bettini-Franco 2010

M. Bettini-C. Franco, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2010.

Bettini-Romani 2015

M. Bettini-S. Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2015.

Blumenberg 1991

H. Blumenberg, *Elaborazioni del mito*, Bologna 1991, 365-761.

Breton 1985

A. Breton, *Arcano 17*, Napoli 1985.

Brown 1990

A.L. Brown, *Prometheus Pyrphoros*, «BICS» XXXVII (1990), 50-56.

Brownmiller 1973

S. Brownmiller, *Against our Will: Men, Women and Rape*, Fawcett Columbine-New York 1973.

Brunelle 2002

C.M. Brunelle, *Pleasure, Failure and Danger: reading Circe in the Remedia*, «Helios» XXIX.2 (2002), 55-68.

Burkert 1983

W. Burkert, *Homo necans: the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley-Los Angeles 1983, 256-264.

Burkert 1984

W. Burkert, *Sacrificio-sacrilegio: Il "Trickster" fondatore*, «StudStor» XXV.4 (1984), 835-845.

Caroli 2017

M. Caroli, *Il velo delle parole. L'eufemismo nella lingua e nella storia dei Greci*, Bari XXV (2017).

Calderon Dorta-Morales Ortiz 2007

E. Calderón Dorta-A. Morales Ortiz (edd.), *La madre en la antigüedad: Literatura, sociedad y religión*, Madrid 2007.

Calzascia 2019

S.C. Calzascia, *Apollonio Rodio. Argonautiche*, Santarcangelo di Romagna 2019.

Calvino 1972

I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972.

Calvino 1995

I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano 1995.

Cantarella 2015

E. Cantarella, *Non sei più mio padre. Il conflitto tra genitori e figli nel mondo antico*, Milano 2015.

Cantarella 2016

E. Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano 2016.

Cantarella 2019

E. Cantarella, *Gli inganni di Pandora. L'origine delle discriminazioni di genere nella Grecia antica*, Milano 2019.

Casali 1995

S. Casali, *Erato e Medea, Talia e Pasifae nell'Ars Amatoria*, «MD» XXXIV (1995), 199-205.

Casanova 2006/7

A. Casanova, *Il Grillo di Plutarco e la tradizione della figura di Ulisse*, «Ploutarchos» IV (2006/7), 19-28.

Casanova 2012

A. Casanova, *La giustizia nel Grillo e la conclusione del dialogo*, in J. Ribeiro Ferreira et al (a cura di), *Nomos, kosmos e dike in Plutarch*, Coimbra 2012, 181-191.

Cerchiai 2007

L. Cerchiai, *Le ricette di Circe*, «Incidenza dell'antico» V (2007), 133-144.

Cerri 1975

G. Cerri, *Il linguaggio politico nel Prometeo Incatenato di Eschilo. Saggio di Semantica*, Roma 1975.

Cerri 2003

G. Cerri, *Odisseo, l'eroe che narra sé stesso*, «AION» XXV (2003), 9-28.

Chantraine 1968

P. Chantraine, *DELG*, Paris 1968.

Cipolla 2012-2013

P. Cipolla, *Il Prometeo Satiresco di Eschilo: pyrkaeus o pyrphoros?*, «Aevum Antiquum» XII-XIII (2012-2013), 83-112.

Cole 1984

S. Cole, *Greek Sanctions against Sexual Assault*, «CPh» LXXIX.2 (1984), 97-113.

Condello 2011

F. Condello, *Prometeo. Variazioni sul mito*, Venezia 2011.

Cooper-Short 2012

K. Cooper-E. Short, *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, Basingstoke-New York 2012.

Cordiano-Zorat 2014

G. Cordiano-M. Zorat (a cura di), *Diodoro Siculo. Biblioteca storica*, vol. II, Milano 2014.

De Beauvoir 2016³

S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano 2016³.

Debiasi 2008

A. Debiasi, *Esiodo e l'Occidente*, Roma 2008.

De Jong 2001

I. De Jong, *A Narratological commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001.

Deacy 2002

S. Deacy, *The Vulnerability of Athena: Parthenoi and Rape in Greek Myth*, in S. Deacy-K.F. Pierce 2002, 43-64.

Deacy-Pierce 2002

S. Deacy-K.F. Pierce (edd.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London 2002.

Demarchi 2018

G. Demarchi, "Pollà tà deinà..." (*Soph. Ant. 332S.*). *Storie di traduzione e d'esegesi*, Tesi di Laurea Magistrale, Bologna 2018.

Dodds 1973

E.R. Dodds, *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford 1973, 26-44.

Doherty 1995

L. Doherty, *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor 1995.

Doherty 2001

L. Doherty, *Gender and the Interpretation of Classical Myth*, London 2001.

Dover 1985

K.J. Dover, *L'omosessualità nella Grecia antica*, Milano 1985.

Droysen 1957

J.G. Droysen, *Aischylos: die Tragodien und Fragmente*, Stuttgart 1957.

Ellsworth 1988

J.D. Ellsworth, *Ovid's Odyssey: Met. 13,623-14,608*, «*Memosyne*» XLI (1988), 333-340.

Faulkner 2008

A. Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite*, Oxford 2008.

Fedeli 2007

P. Fedeli, *Ovidio. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, Torino 2007.

Ferrucci 2007

S. Ferrucci, *L'oikos nelle leggi della polis. Il privato ateniese tra diritto e società*, «Etica & Politica / Ethics & Politics» IX.1 (2007), 135-154.

Fetterley 1978

J. Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington 1978.

Floridi 2007

L. Floridi, *Stratone di Sardi. Epigrammi. Testo critico, traduzione e commento*, «Hellenica» XXIV (2007).

Floridi 2018-2019

L. Floridi, *Edile, "Scilla" (SH 456)*, «Incontri di Filologia Classica» XVIII (2018-2019), 151-172.

Focke 1930

F. Focke, *Aischylos' Prometheus*, «Hermes» LXV (1930), 259–304.

Franco 2006

C. Franco 2006. *Il verro e il cinghiale. Immagini di caccia e virilità nel mondo greco*, «SIFC» IV.1 (2006), 5-31.

Franco 2008

C. Franco, *Questioni di genere e metafore animali nella letteratura greca*, «Annali online dell'Università di Ferrara Lettere» III.1 (2008), 73-94.

Franco 2008a

C. Franco, *Cani e porci. Temi etnozoologici dal mondo antico* in C. Franco (ed.), *Gli animali e i loro uomini*, Siena 2008.

Franco 2012

C. Franco, *Circe. Variazioni sul mito*, Venezia 2012.

Franco 2012a

C. Franco, *Parola di Circe. Alcune riscritture al femminile del mito di Aiaie*, in S. Audano-G. Cipriani (edd.), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Foggia 2012, 115-147.

Franco 2019

C. Franco, *Dogs and Humans in Ancient Greece and Rome: Towards a Definition of Extended Appropriate Interaction*, in A. Matsuoka-J. Sorenson (a cura di), *Rethinking Dogs and Other Canids*, Montreal 2019, 33-58.

Frontisi-Ducroux 1970

F. Frontisi-Ducroux, *Dédale et Talos. Mythologie et histoire des techniques*, «RH» XCIV (1970), 281-296.

Garcia 1971

G.C. Garcia, *El Argonauta Jasón y Medea. Analisis de un mito y su tradicion literaria*, «Habis» II (1971), 84-107.

Gercke 1911

A. Gercke, *Bericht über den Zweiten Schlesischen wissenschaftlichen Ferienkursus*, «Zeitschrift für das Gymnasialwesen (Sokrates)» LXV (1911), 164-174.

Giuman-Pasolini 2008

M. Giuman-A. Pasolini, *La pietra e la morte. Alcune note iconografiche intorno al mito di Medusa tra Antichità e Rinascimento*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari» LXIII (2008), 61-100.

Greer 2018

G. Greer, *On Rape*, Melbourne 2018.

Griffith 1977

M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977.

Grimal 1990

P. Grimal, *Enciclopedia della Mitologia*, Milano 1990.

Gutzwiller-Michelini 1991

K.J. Gutzwiller-A.N. Michelini, *Women and Other Strangers: Feminist Perspectives in Classical Literature*, in J.E. Hartman-E. Messer-Davidow (edd.), *(En)gendering Knowledge*, Knoxville 1991, 66-84.

Haft 1984

A.J. Haft, *Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan Lies of "Odyssey" 13-19*, «CJ» LXXIX.4 (1984), 298-306.

Hardie 2015

P. Hardie (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. VI, Milano 2015.

Hatzantonis 1971

E.S. Hatzantonis, *Le amare fortune di Circe nella letteratura latina*, «Latomus» XXX (1971), 3-22.

Hatzantonis 1974

E.S. Hatzantonis, *La resa omerica della femminilità di Circe*, «AC» XLIII (1974), 38-56.

Hatzantonis 1976

E.S. Hatzantonis, *I geniali rimaneggiamenti dell'episodio omerico di Circe in Apollonio Rodio e Plutarco*, «RBPh» LIV (1976), 5-24.

Herman 2002

J. Herman, *Trauma and recovery. The Aftermath of Violence From Domestic Abuse to Political Terror*, New York 2002.

Hermann 1827

G. Hermann, *Opuscula II*, Lipsia 1827.

Heubeck 1988

A. Heubeck (a cura di), *Omero. Odissea*, vol. III, Milano 1988.

Hogan 1976

J.C. Hogan, *The Temptation of Odysseus*, «TAPhS» CVI (1976), 187-210.

Huston 1985

N. Huston, *The Matrix of War: Mothers and Heroes*, «The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives» VI.1/2 (1985), 153-170.

Ieranò 2010

G. Ieranò, *Arianna: storia di un mito*, Roma 2010.

Jung-Kerenyi 1983⁴

C.G. Jung-K. Kerenyi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1983, ed. or. *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Amsterdam 1941.

Kapparis 2019

K.A. Kapparis, *Athenian Law and Society*, Oxon 2019.

Karsai 2000

G. Karsai, *La magie dans l'Odyssée: Circe*, in A. Moreau-J. Turpin (a cura di), *La magie. Actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999*, 2 voll., Montpellier III, 2000, vol. II, 185-198.

Kerenyi 1963

K. Kerenyi, *Prometheus: Archetypal Image of Human Existence*, New York 1963.

Knight 1995

V.H. Knight, *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leiden 1995.

Körte 1920

A. Körte, *Das Prometheus-Problem*, «Neue Jahrbucher für das klassische Altertum» XLV (1920), 201-213.

Krauer 1964

G.N. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964.

Lelli-Pisani 2017

E. Lelli-G. Pisani (a cura di), *Plutarco. Tutti i Moralia*, Milano 2017.

Lesky 1948

A. Lesky, *Aia*, «WS» LXIII (1948), 22-68.

Livrea 1973

E. Livrea, *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus*, Firenze 1973.

Livrea 1986

E. Livrea, *Studi Cercidei (POxy 1082)*, Bonn 1986, 32-33.

Loraux 1995

N. Loraux, *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*, Princeton 1995, 23-44.

Mackinnon 1992

C. Mackinnon, *Does Sexuality Have a History?*, in D.C. Stanton (ed.) *Discourses of Sexuality: From Aristotle to AIDS*, Ann Arbor 1992, 117-136.

MacManus 1997

B. MacManus, *Classics & Feminism: Gendering the Classics*, New York 1997.

Maggiulli 2013

G. Maggiulli, *La 'follia' nella "Phaedra" di Seneca tra tradizione poetica e fenomenologia clinica*, «RCCM» LV.1 (2013), 75-93.

Manousakis 2020

N. Manousakis, *Prometheus Bound – A Separate Authorial Trace in the Aeschylean Corpus*, Berlin-Boston 2020.

Marconi 1942

M. Marconi, *Kirke*, «SMSR» XVIII (1942), 36-59.

McClure 2020

K.L. McClure, *Women in Classical Antiquity. From Birth to Death*, Hoboken 2020.

Meuli 1974

K. Meuli, *Odysee und Argonautika. Untersuchungen zur griechischen Sagengeschichte und zum Epos*, Utrecht 1974.

Miller 2019

M. Miller, *Circe*, Venezia 2019; ed. or. *Circe*, New-York 2018.

Mitscherlich 1970

A. Mitscherlich, *Society Without the Father: a contribution to Social Psychology*, New York 1970.

Morris 1992

S.P. Morris, *Daidalos and the Origin of Greek Art*, Princeton 1992.

Nagle

B.R.Nagle, *Amor, Ira, and Sexual Identity in Ovid's Metamorphoses*, «ClAnt» III.2 (1984), 236-255.

Nagler 1996

M.N. Nagler, *Dread Goddess Revisited*, in S.L.Shein (a cura di), *Reading Odyssey. Selected Interpretive Essays*, Princeton 1996, 141-161.

Niedzballa 1913

F. Niedzballa, *De copia verborum et elocutione Promethei Vinciti q. f. Aeschyleae*, Bratislava 1913.

Ogden 2002

C. Ogden, *Rape, Adultery and Protection of Bloodlines in Classical Athens* in S. Deacy-K.F. Pierce 2002, 25-42.

Omitowojo 2002

R. Omitowojo, *Regulating rape: Soap Operas and Self-interest in the Athenian Courts* in S. Deacy-K.F. Pierce 2002, 1-24.

Ostriker 1982

A. Ostriker, *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*, «Signs» VIII.1 (1982), 68-90.

Owen 1985

U. Owen, *Fathers, Reflections by Daughters*, New York 1985.

Paco de Serrano 2007

D. Paco de Serrano, *Madres divinas y madres mortales en la Iliada*, in E. Calderón Dorta-A. Morales Ortiz 2007, 61-75.

Paoli 1961

U.E. Paoli, *Famiglia (diritto attico)*, «Novissimo Digesto Italiano» VII (1961), 35-42.

Paratore 1991²

E. Paratore (a cura di), *Virgilio. Eneide*, vol. IV, Milano 1991².

Pellizer 1982

E. Pellizer, *Favole di identità, favole di paura*, Roma 1982, 82-101.

Pellizer 2007

E. Pellizer, *Le madri nel mito greco: paradigmi e rappresentazioni*, in E. Calderón Dorta-A. Morales Ortiz 2007, 11-24.

Pepe 2018

L. Pepe, *The (Ir)relevance of Being a Mother. A Legal Perspective on the Relationship between Mothers and Children in Ancient Greece*, in M. Sanchez Romero-R. Cid Lopez, *Motherhood and Infancies in the Mediterranean in Antiquity*, Oxford 2018, 151-158.

Peretti 1927

A. Peretti, *Observazione sulla lingua del Prometeo Eschileo*, «SIFC» V (1927), 165-231.

Pickard-Cambridge [Webster]² 1962

A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford 1962.

Podlecki 2005

A.J. Podlecki, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Oxford 2005.

Putnam 1987

M.C.J. Putnam, *Daedalus, Virgil and the End of Art*, «The American Journal of Philology» CVIII.2 (1987), 173-198.

Rabinowitz 1993

N.S. Rabinowitz-A.E. Richlin (edd.), *Feminist Theory and the Classics*, New York-London 1993.

Ranher 1971

H. Ranher, *Miti greci nell'interpretazione Cristiana*, Bologna 1971, ed. or. *Griechische Mythen im christlicher Deutung*, Zurich 1971.

Ricciardelli 2018

G. Ricciardelli (a cura di), *Esiodo, Teogonia*, Milano 2018.

Rich 1972

A. Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, in «College English» XXXIV.1 (1972), 18-30.

Rich 1979

A. Rich, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York 1979.

Rich 2000²

A. Rich, *Nato di Donna. La Maternità in tutti i suoi aspetti*, Milano 2000²; ed. or. *Of Woman born. Motherhood as Experience and Institution*, New York-London 1986.

Richlin 2014

A. Richlin, *Reading Ovid's Rapes*, in A. Richlin, *Arguments with Silence: Writing the History of Roman Women*, Ann Arbor 2014, 130-165.

Rivolta 2012

C.M. Rivolta, *Zeus τὸραννος nel Prometeo di Eschilo*, «ὄρμος - Ricerche di Storia Antica» IV (2012), 20-35.

Rizza 2015

G. Rizza, *Dedalo e le origini della scultura greca*, «Creta Antica» XVI (2015), 203-237.

Robson 2002

J.E. Robson, *Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth*, in S. Deacy-K.F. Pierce 2002, 65-96.

Sammartano 1989

R. Sammartano, *Dedalo, Minosse e Cocalo in Sicilia*, «Mythos» I (1989), 201-229.

Sapegno 2018

M. Sapegno, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano 2018.

Scarpi 1974

P. Scarpi, *Daidalos e il labyrinthos*, «Bollettino dell'Istituto di filologia Greca. Università di Padova» I (1974), 194-210.

Schmid 1929

W. Schmid, *Untersuchungen zum gefesselten Prometheus*, Stuttgart 1929.

Scholes-Kellogg 1966

R. Scholes-R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford 1966, 207-240.

Schweickart 1986

P.P. Schweickart, *Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading in Gender and Reading. Essays on Readers, Texts, and Contexts*, Baltimore 1986.

Segal 1968

C.P. Segal, *Circean Temptations. Homer, Vergil, Ovid*, «TAPhA» XCIX (1968), 419-442.

Segal 2002

C.P. Segal, *Black and White Magic in Ovid's Metamorphoses: Passion, Love and Art*, «Arion» IX.3 (2002), 1-34.

Sommerstein 1989

A. H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.

Stanford 1950

W.B. Stanford, *Studies in the Characterization of Ulysses-III. The Lies of Odysseus*, «Hermathena» LXXV (1950), 35-48.

Stanford 1968²

W.B. Stanford, *The Ulysses Theme: a Study in the Adaptability of a traditional Hero*. Oxford 1968².

Stehle 1996

E. Stehle, *Twelve Sappho's Gaze: Fantasies of a Goddess and Young Man*, in E. Greene, *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley-Los Angeles 1996, 193-225.

Steier 1933

H.Steier, *Moly*, in *RE* XVI, 1933, coll. 29-33.

Sutherland 2010

J.A. Sutherland, *Mothering, Guilt and Shame*, «Sociology Compass» IV/V (2010), 310-321.

Thomson 1932

G. Thomson, *Aeschylus: The Prometheus Bound*, Cambridge 1932.

Varadharajulu 2020

S. Varadharajulu, *The Burden of a Child: Examining the Effect of Pregnancy on Women's Power in Ancient Egypt and Greece*, «International Social Science Review» XCVI.4 (2020), 1-28.

Vernant 2001³

J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino 2001³, 273-284.

Yarnall 1994

J. Yarnall, *Transformations of Circe. The history of an Enchantress*, Urbana-Chicago 1994.

Warner 1999

M. Warner, *The Enchantments of Circe: the Refusal of Odysseus, the Choice of Gryllus*, «Pegasus» XLII (1999), 3-14.

West 1979

M.L. West, *The Prometheus Trilogy*, «JHS» XCIX (1979), 130-148.

West 1988

M.L. West, *Hesiod: Theogony and Work and Days*, New-York 1988.

West 1990

M.L. West, *Aeschylus tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart 1990.

Westphal 1869

R. Westphal, *Vorrede*, in A. Rossbach-R. Westphal, *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*, Leipzig 1869.

Williams 1999

B. Williams, *Roman Homosexuality*, New-York 1999.

Winkler 1990

J.J. Winkler, *The constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-London 1990.

Wohl 1993

V.J. Wohl, *Standing by the Stathmos: the Creation of Sexual Ideology in the Odyssey*, «Arethusa» XXVI.1 (1993), 19-50.

Zajko-Leonard 2008

V. Zajko-M. Leonard (edd), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford 2008.

Zajo 2010

L. Zajo, *Centauri: alle radici della violenza maschile*, Torino 2010.

Zeitlin 1978

F. Zeitlin, *The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia*, «*Arethusa*» XI.1/2 (1978), 149-184.

Zeitlin 1986

F. Zeitlin, *Configurations of Rape in Greek Myth* in S. Tomaselli-R. Porter, *Rape: an Historical and Social Enquiry*, Basilea 1986.

Zografou 2010

A. Zografou, *Chemins d'Hécate: Portes, routes, carrefours et autres figures de l'entre-deux*, Liège 2010.

Ringraziamenti

Un detto recita che la gratitudine silenziosa non sia di grande utilità a nessuno. Mi si permetta, dunque, qualche parola.

Devo la mia riconoscenza, *in primis*, alla Professoressa Floridi. Il suo corso in Tradizione e Permanenza dei Classici ha riacceso una passione per ciò che studio che spesso, durante il mio percorso, ho arrendevolmente creduto sopita. Grazie, quindi, non solo per essersi mostrata una relatrice disponibile, incoraggiante e profondamente umana, ma per esser stata, ancor prima, un'insegnante ispiratrice.

Ringrazio il Professor Tripaldi, per la disponibilità e la cortesia con cui ha accettato di essere mio correlatore.

Proseguo ringraziando la Dott.ssa Ambretta Senes, responsabile dell'Ufficio Stampa di Marsilio Editori, per la sollecitudine con cui ha accolto ed esaudito le mie richieste. E, ovviamente, Marinella Magrì, che mi ha gentilmente concesso il suo tempo: aver avuto la possibilità di dialogare con Lei è stata una preziosa conferma dell'efficacia con cui l'autrice è riuscita a dotare Circe di una voce tanto potente.

Infine, le persone verso le quali nutro profondi debiti personali: i miei compagni di viaggio che, come mi ha insegnato a dire Carlotta, mi sono stati vicini nella fatica. Ma soprattutto la mia famiglia e, in particolare, il mio papà, la mia mamma e mia sorella Martina. Non saprò mai dirvi grazie abbastanza per il supporto incondizionato, per la vostra infinita pazienza e per non esservi mai arresi di fronte al mio consueto pessimismo. Non sono mai stata una grande appassionata di *fantasy*, ma voi siete la ragione per cui credo che i supereroi, nella vita, esistano davvero. Vi devo tutto, vi dedico tutto.